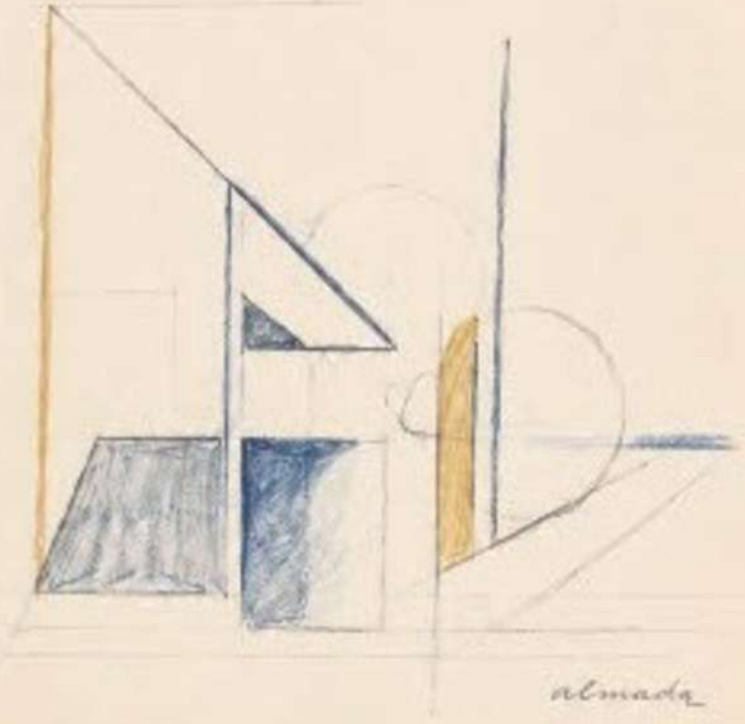
Vera Vouga

REAVER A INOCÊNCIA

Almada e outros lugares



Porto 2026

Vera Vouga

Reaver a inocência

Almada e outros lugares



Porto

2026

Design gráfico da capa: Mónica Andrade Brown

Organização: Francisco Topa

ISBN
978-989-49116-1-6

Entrei com a sombra pela cintura como algo conquistado
Com o sangue a escorrer-me para os pés. Mas mesmo
Que não sangrasse eu entrava em triunfo
Inteiramente vencido.

Daniel Faria

Porto • 2026

Índice

Nota introdutória 7

ENSAIOS 9

Os painéis de Almada Negreiros 11

I – Confidências 11

II – Andaimes e vésperas 17

III- A conferência improvisada 39

Sena ficcionista 47

O coração do Sol: Lourenço revisitado 57

A nuvem prateada das pessoas graves ou a existência de um *chão que não precisa de voar* 63

O ensino da literatura portuguesa: percursos do tempo na Modernidade 77

CADERNO DE PREFÁCIOS 87

Em que desvios a razão se funda (Quase prefácio decerto desnecessário) 89

Como um rosto se inclina 95

Como quem buscasse seu rosto e o errasse 107

Como uma chama cérula entre brasas 121

Como um pai que gerou antepassados 141

De um ritmo que nos conduz 153

Os versos domados te ensinam 163

PEQUENO FORMATO 167

Cortes, de Almeida Faria 169

Lusitânia, de Almeida Faria 173

Cavaleiro Andante, de Almeida Faria 175

Isto Tudo que Nos Rodeia (Cartas de Amor), de Mécia de Sena e Jorge de Sena 179

Navegações, de Sophia de Mello Breyner Andresen 185

A Furiosa Paixão pelo Tangível e *Ronda dos Meninos Expostos – Auto breve de Natal*, de Vasco Graça Moura 193

Todas as Coisas, de Francisco José Viegas 199

Musa Lusa, de Pedro Lyra 201

Carta-Apresentação – Sobre *Confronto – Um diálogo com Deus*, de Pedro Lyra 205

O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários, de Cristina Mello 215

Nota introdutória

Este é o quarto e penúltimo dos volumes em que tenho vindo a recolher artigos dispersos de Vera Vouga (1954-2008), professora de literatura portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto entre 1974 e 2007. Mais que um dever de amizade e de admiração, move-me a convicção de que se trata de textos que merecem continuar a ser lidos e valorizados. Assim, depois de *António Nobre: cem anos de gratidão* (2008), *"Sobre este dia precipitem as manhãs": Daniel Faria ou da tão primeira nuvem* (2009) e *"As íntimas nervuras do silêncio": nove diálogos sobre a poesia de Albano Martins* (2010), vem agora a lume este *Reaver a inocência: Almada e outros lugares*, que recolhe um conjunto de sete ensaios, a que se seguem outros tantos prefácios e uma dezena de recensões críticas.

O título deste livro resume, de certo modo, toda uma atitude perante a literatura. «Reaver a inocência» — expressão que Almada Negreiros transformou numa das suas mais luminosas intuições — não significa regressar à ingenuidade, mas conquistar um olhar renovado. É a capacidade de ver de novo aquilo que o hábito tornou invisível; de suspender certezas adquiridas para reencontrar, no coração dos textos, a energia da descoberta.

Não surpreende, por isso, que Almada ocupe neste livro um lugar central. Vera Vouga reconheceu desde cedo que a sua obra exigia leituras capazes de ultrapassar os lugares-comuns do Modernismo português. Nos três artigos aqui reunidos, Almada Negreiros revela-se não só um artista de múltiplas linguagens, mas sobretudo um pensador da criação, da geometria, da visão e da própria possibilidade de conhecer. A autora restitui-lhe uma coerência profunda que atravessa a pintura, a literatura, o ensaio e o pensamento estético, mostrando como a diversidade da sua obra nasce de um mesmo impulso intelectual.

Mas *Reaver a Inocência* é também um livro de encontros. Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, Sophia de Mello Breyner Andresen, Almeida Faria, Vas-

co Graça Moura e outros autores surgem convocados para um diálogo que percorre parte importante da literatura portuguesa contemporânea.

Ao reler estes ensaios, impressiona a sua resistência ao desgaste do tempo. Escritos em momentos distintos, conservam uma unidade de método e de sensibilidade que lhes confere surpreendente atualidade. Num panorama académico frequentemente marcado pela especialização excessiva ou pela submissão às modas teóricas, Vera Vouga soube preservar uma rara independência crítica.

Essa fidelidade à literatura enquanto experiência de conhecimento constitui talvez o legado mais duradouro desta obra. Os seus ensaios não encerram os textos que analisam; devolvem-nos à sua complexidade. Em vez de substituir a leitura, tornam-na mais necessária. Em vez de oferecer respostas definitivas, multiplicam as perguntas essenciais. É esse o privilégio dos verdadeiros livros de crítica: permanecem vivos porque continuam a ensinar-nos a ler.

Algumas presenças não cessam com a ausência. Continuam em cada página.

Francisco Topa

Ensaios

OS PAINÉIS DE ALMADA NEGREIROS[*]

I
CONFIDÊNCIAS[1]

Um quarto às escuras para esperar que o tempo passe

— Bom dia
— […] Bom dia. […]
— Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?
— Aqui não é sítio nenhum.
— É a primeira vez que estou em sítio nenhum.
— Para onde é que o senhor deseja ir?
— Para sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso.[2]

… sucessivos acasos, sucessivas ignorâncias, sucessivos esquecimentos…[3]

---

[*] Na sua primeira versão, comunicação apresentada ao *Colóquio Internacional "Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade"*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 12 de dezembro de 1996; publicado em *Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade: Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1998, pp. 211-242, e em *Colóquio / Letras*. N.º 149/150 — «Almada Negreiros. Mário de Andrade» (jul.-dez. 1998), pp. 167-194.

[1] As partes I, II e III do presente artigo «utilizam» títulos de *A Invenção do Dia Claro*; os subtítulos «utilizam» títulos de capítulos de *Nome de Guerra*. Várias razões poderiam ser evocadas para esta escrita que recorre, digamos, a uma ousada montagem. A de haver o mais possível de Almada será talvez, em si, suficiente. Mas esta forma, alargada às epígrafes, que inclui, como se verá, tão radicais escolhas como voluntárias repetições, pareceu, no momento da escrita, capaz de ser aproximação e síntese, fragmento e todo; presentificação intensa e breve de lírico, narrativo, dramático, dissertativo; analógica, pois, com o melhor de Almada — no que escolheu citar e no que abriu ao mesmo; progressão linear e rotação.

[2] Salvo indicação contrária, para os textos de Almada Negreiros foram utilizadas as *Obras Completas*, 1 — Contos e Novelas, 2 — Romance, 3 — Teatro, 4 — Poesia, 5 — Ensaios I, 6 — Textos de Intervenção. Lisboa: Estampa, 1970, ss., que citarei abreviadamente por *O. C.* Mantive, assim, para maior uniformidade com dois trabalhos por mim há vários anos elaborados, que aqui se reintegram (II-1 e II-2), a edição que lhes serviu de base, única disponível na época. Aliás, os detalhados e rigorosos dados fornecidos por Celina Silva sobre questões de edição em *Almada Negreiros. A Busca de Uma Poética da Ingenuidade*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1994, mostram que a mais recente e completa edição, da IN-CM, não é ainda aquela que o Autor merece. A epígrafe citada encontra-se em *Deseja-se Mulher*, *O. C.*, p. 32. Como acontecerá com outros curtos fragmentos dramáticos, visando uma essencialidade mais absoluta e comutável, foi-lhe suprimida a individuação das personagens.

> — […] O Acaso, a deus desconhecido, a expectativa de todo o instante, e que não tem outra ambição que a da mesma sorte, outra vida que a própria harmonia, foi para mim mais luminoso que o próprio sol: ambos nus a primeira vez que nos vimos e sem sinal das nossas condições no mundo. Reconheço aqui a linguagem dos deuses na voz do Acaso.
> — Foi o dia mais novo da minha vida.
> — Todos os dias são os mais novos da nossa vida se fôssemos livres para o Acaso.[4]

Esse foi, com certeza, um dos dias mais novos da minha vida. Aquele em que, tendo por acaso tomado conhecimento de que a RTP o ia transmitir, por altura do centenário de Almada Negreiros, me achei disponível para ver, no momento da transmissão, o telefilme de Manuel Varella *Por Alma* de *Negreiros*. Uma espécie de confraternização unânime[5] com os tantos portugueses que, como eu, se tinham achado disponíveis para este acaso.

O acaso trouxe-me, ao fim de algum tempo de uma reconstituição de boa qualidade, espantosas imagens inéditas de Almada. Por um outro acaso feliz, tivera eu outro momento unânime: aquele em que, no tão inovador *Zip-Zip*, tinha sido entrevistado para o grande público da época. Mas essa entrevista, talvez porque, no arranque do programa, os seus *pivots* — como têm eles próprios dito — não estivessem plenamente conscientes do que tinham em mãos, não fora, como esta, fulgurante. Agora, essencialíssimo, grave, ingénuo, despojado, modesto, apolíneo, Almada excedia o ecrã. Velho o seu rosto, claro, os seus olhos sobrepunham-lhe incêndios de fogo a que o tempo dera a certeza de eternidade.

Eram várias as sequências a preto e branco. Unânime[6] com a surpresa comovida e deslumbrada de uma presença não anunciada, via-se na primeira sequência Almada afirmar:

---

[3] Almada Negreiros, transcrição a partir de *Por Alma de Negreiros*, telefilme com argumento e realização de Manuel Varella, RTP, 1993. Trata-se de um discurso oral: a pontuação, visando apenas a inteligibilidade máxima, na passagem a escrito, é da minha responsabilidade.

[4] Almada Negreiros, O *Mito de Psique*, *O. C.*, 3, p. 178.

[5] A revisão do vídeo é outra coisa. Disponível e fazendo doravante parte da nossa *biblioteca* pessoal, toma-se, a esse nível, um quase análogo do livro.

[6] Um sentido mais pleno desse adjectivo tão caro a Almada acabará por entender-se com o esquiço global aqui traçado. Ver especialmente a parte III deste trabalho.

> A única coisa que eu tenho em comunicação com o público de hoje é mostrar-lhes [sic] qual foi o meu caminho. […] o meu próprio caminho tinha um discursivo muito por cima de mim. A primeira vez que compus os quinze Painéis eu não sabia o que fiz; sabia só que cheguei ao final.[7]

Acrescentando, noutra sequência:

> Eu nunca na minha vida me preocupei com Painéis. Simplesmente, os Painéis eram um exemplo do que eu estava a estudar exclusivamente para mim.[8]

Nas imagens da última sequência Almada diz:

> A minha lealdade fica dita através da televisão a esse respeito. O que eu fiz teve, de facto, uma coerência que se sobrepôs a mim e que é muito para além de mim mesmo e, contudo, era a minha coerência.[9]

Impossível não a procurar. Uma coerência a unir o discursivo subjacente aos Painéis e ao mural *Começar*:

> Aqui tenho as várias figuras com as quais acabei de compor o todo dos meus chamemos-lhe estudos que eu fiz desde o ano de 1916, que, como vêem, tenho 75, encheram a minha vida.[10]

Voluntariamente ignoro, nas fulgurantes imagens de Almada, tudo o que releva do estritamente biográfico, pessoal, histórico-literário. O que de imediato se me impôs foi a necessidade de apanhar esse fio segundo o qual *Começar*, os Painéis e o Cubismo eram a mesma coisa, reclamando

---

[7] *Por Alma de Negreiros*, cit. Cf. o depoimento complementar: «Efectivamente, eu nunca tinha pensado no retábulo até esse momento. Dois meses depois apresentava-o. Isto prova que a Geometria espera até ao fim.» (*Diário de Notícias*, 7-VII-1960, cit. nota 17). Os Painéis em causa são os atribuídos a Nuno Gonçalves, os quais, desde a sua descoberta, têm comummente sido considerados o maior dos enigmas da pintura portuguesa. São constituídos por seis inquestionadas tábuas, cuja disposição em políptico ou em dois trípticos constituiu ponto de relevante controvérsia. Almada Negreiros associava, numa estrutura mais ampla, um todo de quinze tábuas, umas conhecidas, outras situadas por conjectura; cf. sua descrição na nota 13.

[8] *Por Alma de Negreiros*, cit.

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*

> […] uma linguagem de entendimento quando a linguagem universal estava cheia de actuações exclusivamente pessoais a que vulgarmente chamam inteligência. Foi exactamente este recurso ao entendimento geral a necessidade que provocou o advento do Cubismo.[11]

Mais uma vez, o Mestre não explica tudo mas indica o caminho:

> Um dia perguntaram-me como é que eu avanço, como é que eu aprendo as coisas. Eu digo: olhe, parece-me que Deus deu-me uma vista boa. Não é oftalmologicamente falando que parece que a minha vista é boa. É por aquela razão pela qual o próprio Aristóteles escolheu a vista para iniciar a *Metafísica* e os seus estudos dos quais resultou a sua genialíssima *Lógica*. Pondo-a no seu lugar. Genialíssima e indispensável Lógica, mas como processo de facilitação, mais nada. Que não imponham nada com a Lógica. Que não venha a lógica corrigir aquilo que se escapa nos erros do nosso próprio instinto. Isso é que é o sagrado.[12]

Tudo começou com o *Ecce Homo*, com as proporções do *Ecce Homo*[13]. Mas a total, pleníssima, dimensão do ver acaba por instaurar no universo uma dimensão inaugural da qual tudo renasce; por exemplo, o teatro:

---

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.* Um entendimento geral, abrangendo a identidade dos primitivos portugueses e do Cubismo, que o Mestre sintetizaria, com o brilho do sibilino título emprestado a Nietzsche, «Assim Fala Geometria». Talvez faça sentido evocar o que, embora distinto, coligi como possivelmente esclarecedor: a memória pitagórica da geração a partir dos triângulos, conservada por Platão em *Timeu*, cf. «toda a formação rectilínea é composta de triângulos», traduzido do francês, *Timée*, *Œuvres Complètes*, t. 5, p. 489; a afirmação de Lima de Freitas em *Almada e* o *Número*, p. 104: «Antes de mais nada o pintor dispõe de uma superfície dimensionada e limitada de determinada maneira […], e essa superfície deverá 'granular-se' numa rede ou retículo de que já vimos haver dois grandes tipos, o quadrangular e o triangular (já que o hexagonal se pode reduzir ao tipo triangular), constituindo-se assim imediatamente *ad quadratum* ou *ad triangulum*, como diziam os antigos, um 'campo' homogéneo, modulado, que podemos comparar a um terreno 'nivelado', em estado de equilíbrio perfeito.» Afirma (creio que complementarmente) Kandinsky em *Do Espiritual na Arte*, p. 95: «Experimentou-se pintar um quadro numa superfície ideal que devia aparecer antes da própria tela. Foi assim que, da composição de triângulos planos, nasceu uma *composição três dimensões*, ou seja, de pirâmides (a que chamaram 'cubismo').» As remissões bibliográficas completas encontram-se na nota 17.

[13] As mesmas proporções são encontradas por Almada nas seis tábuas atribuídas a Nuno Gonçalves e formando um políptico com disposição rigorosa, baseada, entre outros dados, na perspetiva do ladrilhado do chão. O entendimento geométrico levaria o Mestre a uma hipótese mais ampla, em que o *Ecce Homo* foi princípio e permanente centro: «Estas várias perspectivas entrelaçam-se de modo que fica explícito o todo da obra no plano

> Eu enganei-me muitas vezes na minha vida, sobretudo com a palavra teatro. […] ainda hoje estou absolutamente subjugado pela palavra teatro. Mas expliquei-me a mim mesmo do que se tratava: não é o teatro que me interessa, não é a pintura que me interessa, não é a escultura, não é nenhuma arte em especial; o que me interessa a mim é o espectáculo. Espectáculo quer dizer VER, VER. O espectáculo pode estar onde quiserem, mas que seja visto.[14]

Vinte e cinco anos depois de filmados, os olhos de Almada indicavam o VER através do canal cuja etimologia o quotidiano velou mas que Almada pronunciava como no seu primeiro instante: tele-visão.

Desliguei a televisão. Tentei continuar a viver como se nada fosse. Por muito tempo não revi o vídeo. Até que se me tomou evidente que as imagens de Almada me tinham mostrado um caminho que tinha um discursivo muito por cima de mim. Desde já, a certeza da Questão Nuno Gonçalves e da Questão Almada, já que esta última implicava a primeira, e a síntese que o autor fazia da sua vida para, com lealdade, comunicá-la pela tele-visão, não coincidia com a que a bolsa literária mais aguda difundia no mercado cultural, exceção feita ao esgrafito *Começar* que, talvez pela improvável simplicidade do título, talvez também por ter sido gravado num lugar em que toda a gente podia facilmente vê-lo, merecia mais atenção e mais frequentes referências. Dessa incoincidência a última se me constituindo, de novo, Questão[15].

---

geométrico distribuindo os quinze painéis por três andares mais um central, *Ecce Homo*, no cruzamento dos eixos vertical e horizontal da parede do seu destino de origem.

Além de perfeitamente conjugadas entre si estas várias perspectivas dos ladrilhos, determinando um centro que não é o do plano geométrico mas sim o centro do todo da obra no painel *Ecce Homo*, precisamente a meio do eixo vertical deste painel mais a altura do seu chanfro, também estas perspectivas dos ladrilhos se comportam a obrigar a visão do espectador para o dito centro, como se fosse o centro de uma esfera translúcida, vista uma vez pelo seu côncavo e outra vez pelo seu convexo.» (*Diário de Noticias*, 28-VII-I960, cit. nota 17).

[14] *Por Alma de Negreiros*, cit.

[15] Muito tenuemente, coisa de que só agora me apercebo, era já como Questão que se me colocara Almada, uns bons anos atrás quando, seguindo a pista da claridade, tinha tentado encontrar o seu foco de luz. Não o encontrei de imediato, muito menos na poesia, precisamente onde o bom senso mandaria procurar. Desse conhecimento topográfico saí com duas hipotéticas chaves para dois textos que desafiavam os limites do meu entendimento. Acabei por publicar dois artigos, sobre *Saltimbancos* e *K4 O Quadrado Azul*, que agora aqui (II-1, II-2) se reintegram como peças de um percurso diacrónico que um olhar analógico reconduz.

O resto conta-se depressa[16]. Entrei nessa livraria[17]. Não aprendi (quase) nada. Não duro para metade da livraria. Deve haver outras maneiras de se salvar uma pessoa, senão estou perdida. Implorei a Mestre Lima de Freiras

[16] Com a preciosa ajuda de Almada, de quem gloso conhecidíssimas passagens.

[17] Ou caminho; ou biblioteca. Cumpre relatar algumas prateleiras que frequentei e necessariamente subjazem à feitura deste trabalho: Aristóteles – *La Métaphysique*. Paris: Vrin, 1962; Platão – *Œuvres Complètes*. Paris: Garnier, 1959; Jean Brun – *Os Pré-Socráticos*. Lisboa: Edições 70, 1980; Reynal Sorel – *Orphée et l'Orphisme*. Paris: PUF, 1995; Maria Helena da Rocha Pereira – *Estudos de História da Cultura Clássica*. I: Cultura Grega. 2.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968; Pierre-Maxime Schuhl – *Essai sur la formation de la pensée grecque*. 2éme ed. Paris: PUF, 1949; F. Nietzsche – *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Ed., 1958: Id. – *Assim Falou Zaratustra*. Mem Martins: Europa-América, 1978; H. P. Blavatsky – *A Doutrina Secreta*. São Paulo: Pensamento, 1973; Francisco de Holanda – *Da Pintura Antiga*. Lisboa: IN-CM, 1983; Matila Ghyka – *Le Nombre d'Or*. Ed. rev. Paris: Gallimard, 1985; René Guénon – *O Rei do Mundo*. Lisboa: Edições 70, 1991; W. Kandinsky – *Do Espiritual na Arte*. 2.ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991; Lima de Freitas – *Almada e o Número*. Lisboa: Arcádia, 1977; Id. – *Pintar o Sete*. Lisboa: IN-CM, 1990; Id. – «O *Ver* de Almada». *Nova Renascença*. III, 1983; Id. – *515, Le Lieu du miror*. Paris: A. Michel, 1993; José-Augusto França – *A Arte em Portugal no Século XX*. 2.ª ed. Lisboa: Bertrand, 1985; Id. – *Almada, o Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974; Celina Silva – *Almada Negreiros. A Busca de uma Poética da Ingenuidade*, ed. cit.

Almada Negreiros – *Obras Completas*. Lisboa: Estampa, ed. cit.; *Obras Completas*. Lisboa: IN-CM, sete volumes, 1985-1993; *K4* O *Quadrado Azul*. Lisboa, 1917; *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)*. In *Portugal Futurista*. 1, 1917; *A Invenção do Dia Claro*. Lisboa: Olisipo, 1921; *Manifesto Anti-Dantas*. Lisboa, 1916; *Desenhos Animados Realidade Imaginada*. Lisboa: Ática, 1938; *Mito — Alegoria — Símbolo*. Lisboa: Sá da Costa, 1948; *A Chave Diz: faltam duas tábuas e meia de pintura no todo da obra de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Sá da Costa (dep.), s/d. [1950]; *Ver*. Ed. e Prefácio por Lima de Freitas. Lisboa: Arcádia, 1982; «Os Painéis de Nuno Gonçalves», *Diário de Notícias*, 20-III-1926; «Assim Fala Geometria», Série de entrevistas conduzidas por A. Valdemar, *Diário de Notícias*, 9-VI-I960, 16-VI-1960, 23-VI-I960, 30-VI-1960, 7-VII-1960, 14-VII-I960, 11--VII-1960, 28-VII-1960.

Armando Vieira Santos – «O Problema dos Painéis (síntese histórica)». In *Os Painéis de São Vicente de Fora*. Lisboa: Neogravura, Lda., 1959; Dagoberto Markl – *O Retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa e os Documentos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988; P. Freitas e Maria de Jesus Gonçalves – *Painéis de São Vicente de Fora. Uma Questão Inútil?* Lisboa: IN-CM, 1987; AA.VV. – *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994: A. S. Gomes – *A Sigla de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Livraria Renascença, 1928; José Saraiva – *Os Painéis do Infante Santo*, 1925; J. S. Carvalho – *Iconografia e Simbólica do Políptico de São Vivente de Fora*. Lisboa, 1965; Fernanda Espinosa – *Escritos Históricos*. Porto: Porto Editora, 1972. Agradeço a Agostinho Araújo o apoio nesta última série bibliográfica; nada o responsabiliza pela ousadia ou erros por mim cometidos.

que me confirmasse se Almada tinha razão[18]. Já estava tudo escrito, duas vezes para os muito inteligentes e daí para baixo […] sempre a dobrar. Tentei, com algumas peças da minha preferência, compor o tríptico de que já tinha os volantes. Mais do que solução esta era uma marca iniludível do surgimento de um olhar analógico. Ficou assim:

II
ANDAIMES E VÉSPERAS

À segunda vez que se nasce, assiste-se ao próprio nascimento

1
VOLANTE DIREITO
SALTIMBANCOS[19]

A cronologia não é uma ordenação de gentes.[20]

> Ignoro francamente, se puder dizer, voluntariamente o histórico […] Eu sou anti-histórico. Nascido assim: de mulher e de homem.[21]

[…] não sabemos nunca que rever é tanto como prever […][22]

---

[18] Sobre a questão dos Painéis. Efetivamente, quem seguir os estudos operativos de Almada Negreiros pela mão lúcida e amiga de Lima de Freitas fica ciente de que este apresenta para o célebre Ponto da Bauhütte uma resolução diferente. Já no que se refere aos Painéis, só em *515. Le Lieu du miror*, cit., que nessa generosa conversa me indicou, Lima de Freitas toma posição relativamente à significação essencial do Políptico e sua possível destinação arquitetónica, afastando-se, também aqui, das evidências de Almada. Lido e relido o livro, frequentadas as cinematografias de Almada, já não me angustia tanto saber quem tem razão. Haverá talvez um ponto no qual se articulem as razões que ambos parecem ter.

[19] Versão revista de «Almada Negreiros, Saltimbancos: de Outro Texto, Outra Leitura». In *As dimensões de alteridade nas culturas de língua portuguesa – O outro: Actas do I simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses*. Lisboa: Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1985. A revisão do texto é adjetiva, mantendo-se voluntariamente o espírito com que foi produzido.

[20] Cf. Almada Negreiros – *Galileu, Leonardo e Eu, O. C.*, 3, p. 217.

[21] *Por Alma de Negreiros*, cit.

[22] Almada Negreiros – *Galileu, Leonardo e Eu, O. C.*, 3, p. 216.

> — Bom dia
> — […] Bom dia. […]
> — Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?[23]

Suponhamos para *Saltimbancos*[24] o percurso de um leitor-modelo[25]. Suponhamos mesmo, para que a sua leitura seja, num primeiro momento assegurada, que ele está na posse da perspetiva histórico-literária bastante habitual que coloca Almada Negreiros, entre os da sua geração, na situação da mais clara adesão ao Futurismo, considerando este texto, facto a que o subtítulo («Contrastes Simultâneos») confere maior autoridade, um indiscutível exemplo do Intersecionismo, forma portuguesa de repensar marcas de um Futurismo de escola e de um Simultaneísmo mais heterodoxo. Gratificado, nesse primeiro momento, por ser tão douto, o leitor, se não passou apenas por este texto compacto diagonalmente os olhos, *quantum satis* para sua autogratificação, sentirá necessidade de relê-lo atentamente. Do que por certo decorrerá necessária e inequívoca sensação de fadiga. Fadiga, claro, o mais possível legítima e explicável. O que é mais: em absoluto compatível com o potentíssimo feixe de luz que lhe encandeou a perceção, deixando-lhe persistentes imagens únicas de sóis de brim cinzento; de cios incandescentes e brutais arrefecendo em medos, fomes, frios, desertos de sombra e noite.

Fadiga, disse, porque mesmo segurando-se a andaimes de decifração provisórios, como os fornecidos por uma aceitavelmente correta e insatisfatória classificação histórico-literária, o heroico leitor foi submetido a uma brutal experiência rítmica, a meu ver a única realmente vertígica de *Portugal Futurista* porque efetuada enquanto escrita. Não teórica, como o texto de Raul Leal sobre Santa Rita Pintor[26], mas teorizável em círculos que se alargam até ao conceito de legibilidade. A «gentileza» de Almada Negreiros, dividindo

[23] Cit. I, nota 2.

[24] Como ficou dito, salvo indicação contrária, utilizam-se as *Obras Completas*. Editorial Estampa, cit. Para *Saltimbancos* utiliza-se *Portugal Futurista*. Ed. fac-similada. Lisboa: Contexto, 1981. As páginas inseridas entre parênteses reportam-se a esta edição.

[25] Cf. Umberto Eco – *Leitura do Texto Literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

[26] Raul Leal – «L'Abstracrionnisme Futuriste, Divagation outrephilosophique – Vertige à propos de l'œuvre géniale de Santa Rita Pintor, 'Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force), la suprême réalisation du Futurisme'». *Portugal Futurista*, cit., pp. 13-4.

esta espécie de poema em prosa em três partes numeradas e com alguma individualidade relativamente às outras, não bastou: numa macroanálise, o branco-silêncio que as divide não é suficiente para repousar, apenas as tornando, sobretudo a segunda, mais curta, possíveis de ler. Em todas há uma narratividade mínima, assumida por uma focalização interna, múltipla e, ainda, a constante de uma escrita espiralada cujo movimento se compõe de um retomo do mesmo como outro muito próximo — «o coração a namorar a namorar» (p. 16), «a casa em altura era só metade de casa com o telhado guardado pra dentro da metade de tudo guardado pra dentro das janelas fingidas» (p. 15) — ou tão remoto que dificilmente é abrangido pelos limites de uma memória imediata — sirvam de exemplo as várias ocorrências de «sol» (pp. 15-9) ou de «lata» (pp. 15-9).

De facto, *Saltimbancos* põe violentamente em causa os contornos da nossa perceção rítmica no que ela tem de constitutivo ou adquirido.

Tomemos como ponto de partida os elementos fundamentais do ritmo da linguagem no sensato livro de Rafael de Balbin *Sistema de rítmica castellana*[27]: ritmo de timbre, de tom, de intensidade e quantidade. Relativamente ao primeiro, as recorrências são evidentes, desde a aliteração corrida — «alto saúde basta saúde de brim ao sol a crestar em seco» (p. 15) — à repetição lexemática quase rima – «recolher o cinzento sem talher ao sol cinzento ao sol sol brim sol cinzento cinzento cinzento cinzento só até às trincheiras de dentro do picadeiro ao sol cinzento milésima parte de um cinzento numerado sem nome sem nome sem alma sem licença de ter alma» (p. 15), às sequências onomatopaicas finais, indubitável delícia para olhos ávidos de Futurismo […]

> tenho fome trrrrrrrrr-pum-tchim-tchim-tchim-tchim-tra-la-sol-re-mi-la-la-la-la raios os partam os pratos puta que a pariu trrrrrrrrr-pum nem gorjeta nem cinco reis filhos da por causa da zora toca-me essa caixa puta estupor trrrrrrrrrrrrrrrrrrr-pum-catapum-catapum pedrada catapum-pum-pum e último bico de acetilene lá-ré-sol às escuras sol-sol-sol filhos da puta catapum-pum-pum trrrrrrrrrr-la-la-la-lalala-pum (p. 19).

[27] Rafael de Balbin – *Sistema de rítmica castellana*. Ed. aumentada. Madrid: Gredos, 1975.

Intensidade e quantidade poderiam assinalar-se longamente na solidariedade de cumes percetivos que a análise fonética de há muito confirmou. Refira-se, no entanto, que neste texto de cinco compactas páginas sem qualquer sinal de pontuação propondo com nitidez um perfil lógico e/ou prosódico, a não ser esporádico (os brancos-silêncios que adiante referirei), intensidade e quantidade, por falta de pontos certos de apoio configurativo, se tornam bastante flutuantes. No seu fundamental estudo *Sobre la percepción métrica* Carlos Vaz Ferreira[28] explica como as frequentes divergências de análise métrica são possíveis figurações de uma variabilidade percetiva. O tiquetaque do relógio, por exemplo, sequência de «sonidos que se suceden a intervalos regulares de intensidad o tono diferentes generalmente»[29] pode ser percebido segundo um ritmo iâmbico, «… tic tac | tic tac | tic tac | tic tac| …»[30], ou trocaico começando em anacrusa «… tic | tac tic | tac tic | tac tic | tac…»[31]. Ora se o facto já é detetável na poesia propriamente dita, que, sejam eles quais forem, tem habitualmente limites materiais assinaláveis, que dizer desta sequência quase uniforme, longo e compacto bloco apenas epidermicamente tripartido? Mais do que nunca parece aqui justificado esperar a germinação de uma estrutura embrionária primeira, o início, criadora de expectativas intratextuais. Assim, a análise quantitativa de *Saltimbancos*, longe de uma regularidade absoluta, proporá o predomínio de um ritmo trissilábico, configurando-se em células quer dactílicas quer anfibráquicas, conforme a perceção inicial:

> ă cāsă em ăltūra ĕra sō mĕtādĕ dĕ cāsă cŏm o tĕlhādŏ guărdādŏ pră dēntrŏ dă mĕtādĕ dĕ tūdŏ […] pră dēntrŏ […] dŏ sōl (p. 15)

Situação bastante semelhante a de um ritmo de tom que, porque o texto não possui qualquer ponto final visível nem obrigatoriamente imaginável por determinação sintática ou semântica, é relativamente alto e uniforme em toda a sua extensão, mantendo a tensão física e psíquica em nível bastante elevado.

[28] Carlos Vaz Ferreira – *Sobre la percepción métrica*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1956.
[29] Idem, *ibid.*, p. 92.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*

Percebemos os elementos referidos não propriamente através de uma dicção realizada, mas de uma oralidade residual, componente que permanece em toda a leitura silenciosa. Se, como defendeu André Spire em *Plaisir poétique et plaisir musculaire*[32], ouvir é também, de algum modo, pronunciar, ler incorpora a projeção de ambas as experiências. Projeção completada por uma outra, ardentemente defendida e posta em causa na tradição dos estudos do ritmo: a da respiração. De facto, mesmo fazendo dele uma leitura interior, *Saltimbancos* cansa, porque, pode dizer-se, não tem pausas onde se respire física e mentalmente. Longe da credulidade com que certos críticos traçaram o perfil do verso como unidade respiratória — «Les beaux vers doivent toujours être dits d'une seule expiration du souffle, d'une seule inflexion de voix»[33]; «car qu'est-ce que le vers? C'est une discipline de la respiration dans la parole. Elle établit l'unité de respiration qui est le vers»[34] —, afirmando mesmo alguns deles que certo metro teria a dimensão exata da capacidade respiratória (o inevitável alexandrino, na poesia francesa), sustento que, dentro da movência esquiçada, *Saltimbancos* é, a este nível, uma enormidade tão desmesurada como, em música, o órgão, esse instrumento que, alguém disse, (quase) não respira. E já não surpreende a fadiga.

Um confronto destes dados com os procedentes da esfera semântica mostrará que, também eles, muito mais do que sistema acabado, são da ordem do sistemático, produzindo um certo número de macrorritmos, por exemplo, de ações, campos cromáticos, focalização, processos figurativos. Sintaticamente, a grande frase textual desdobra-se em células justapostas, de configuração mutável, num suceder-se constante, quase reflexo: onde para, onde respira o suposto leitor-modelo? Em que célula rítmico-sintático-semântica integra certos átomos polivalentes como em:

> […] com raparigas de chapéus de palha de aba-larga ao sol queimado das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheios de papoilas ao sol das raparigas ao meio-dia a passar a ribeira a vau co'as saias arregaçadas até às virilhas nuas ao sol com raparigas a urinar acocoradas na sombra azul […] (p. 16)?

[32] André Spire – *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris: Corti, 1949.

[33] Georges le Roy – *Grammaire de diction française*. Paris: Ed. de la Pensée Moderne, 1967, p. 160, cit. por Henri Meshonnic – *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982, p. 283.

[34] Aragon – *Entretiens avec François Crémieux*. Paris: Gallimard, 1964, p. 147, cit. por Henri Meshonnic – *op. cit.*, p. 301.

Esta complexa tessitura rítmica chega-nos através da vertente escrita do texto, enraizada, como já referi, em simbiose com a oralidade: entre o som e o silêncio, o escrito e o branco, os signos em translação reenviam-se mutuamente como o mesmo e o outro «1 2 1 2… esquerdo esquerdo esquerdo» (p. 16), oral e visual não se definindo como fundamental heterogeneidade mas passagem e continuidade, inter-reverberação. Cito Claudel: «[…] il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence»[35]. Ler, ingénuo leitor-modelo quase sucumbido a este icebergue leitural, implicava a complicada articulação das matrizes rítmicas assinaladas nas múltiplas figurações a que a sua não-coincidência obrigava. Daí a dificuldade recorrente: como ler, isto é, onde parar para prosseguir?

Partindo do princípio, postulado de muita modernidade, nomeadamente de Almada Negreiros, de que entre prosa e poesia não há senão diferenças de grau, julgo que, após esta leitura outra, ficará mais claro o ritmo como espesso feixe de tracejados heterogéneos e diversamente combináveis que, emergindo neste texto exemplar de um modo particularmente complexo, se tornaram mais visíveis na análise rítmica em geral, nomeadamente na do verso. Ou, por outras palavras, que Almada, dilatando raízes e restos de outras experiências, confrontou o leitor não apenas com a familiaridade do ritmado mas com a infinitude do ritmável e os limites palpáveis da perceção.

Do ponto de vista da história literária, subscrevendo a afirmação de Henri Meschonnic «Marinetti reste le lieu où une modernité poétique joue l'histoire et la perd, joue le langage et le perd»[36], tentei complementarmente mostrar como esse movimento apenas sobreviveu em Portugal outrando-se em poetas e na medida exata em que estes foram outros: Álvaro de Campos e Almada Negreiros. Aliás, no autor de que me ocupei, as alteridades, muitas delas ainda impensadas, multiplicam-se. Outro no contexto geracional de *Orpbeu*, única e saudável aposta num futurismo otimista[37], ele foi outro também face a si próprio, produzindo em diferentes áreas estéticas ou mesmo combinando-as; a sua escrita reformulou sistematicamente uma ortodoxia tipológica, o

[35] Paul Claudel – *Réflexions et propositions sur le vers français*, cit. por Henri Meshonnic – *op. cit.*, p. 304.

[36] Henri Meschonnic – *op. cit.*, p. 485.

[37] Cf. a sua consideração da alegria como «a coisa mais séria da vida», *Direcção Única, O. C.*, 6, p. 100.

que levou José Augusto Seabra a considerá-la «arquitextualmente pangenética»[38]. Na identidade de «Reaver a Inocência»[39], a poética de Almada abre-se para as aventuras da narratividade elementar em *Frisos* ou *A Invenção do Dia Claro*, da coerência textual em *K4 O Quadrado Azul*, da submersão rítmica em *Saltimbancos*.

Da irónica sequência de capítulos de *Nome de Guerra* ocorre-me aquele «Onde se mostra que quem complica as estreias são os experimentados»[40]. Apostando numa alteridade face à vulgata de leituras do Modernismo português, procurei, pois, mostrar que se os dados gerais da história literária não complicavam a descodificação de *Saltimbancos*, pelo menos passavam ao lado da sua especificidade textual e metatextual. E ao leitor que tenha tido a coragem de seguir-me peço ainda para transformar a conclusão habitual na instauração de uma última alteridade, a que se joga no universo da história, da experiência e da errância, esboçada nas palavras finais de Henri Meschonnic em *Critique du rythme*: «La critique du rythme n'a pas de conclusion. Elle est ouverte sur l'historicité du langage, de la littérature, de la théorie. Non sur des applications mais sur des expériences. […] C'est le rythme de la critique du rythme, puisque la théorie, comme la poésie, ne se fait qu'avec l'inconnu.»[41]

2
VOLANTE ESQUERDO
K4 O QUADRADO AZUL[42]

> Contudo lá está o trio sem o dizer. Como se poderia largar o espírito sem a geometria dos vértices?[43]

[38] José Augusto Seabra – «O Retorno de 'Orpheu'». In *O Heterotexto Pessoano*. Lisboa: Dinalivro, 1985, p. 174.

[39] Almada Negreiros – «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *O. C.*, 4, p. 14.

[40] Idem – *Nome de Guerra, O. C.*, 2, p. 39.

[41] Henri Meschonnic – *op. cit.*, p. 715.

[42] Versão revista de «*K4 O Quadrado Azul:* pôr-se a nascer outra vez». *Cadernos do CESUP*. 1, 1985. Como em II-1, a revisão é adjetiva.

[43] Almada Negreiros – *Galileu, Leonardo e Eu, O. C.*, 3, p. 216.

> Sinto-me um homem do meu século, capaz de receber tudo o que de admirável a humanidade fez por cada um e por todos.[44]

> *A Eternidade existe sim mas não é tão devagar!* Os meus olhos são holofotes a policiar o infinito.[45]

> — Bom dia
> — […] Bom dia. […]
> — Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?[46]

Por analogia com o viajante de *A Invenção do Dia Claro*, atrapalhado ao ter de declarar para o passaporte «uma profissão que houvesse»[47] e um «estado que houvesse»[48], é possível que o editor das *Obras Completas* de Almada Negreiros, viajando pela diversidade dos seus escritos, tenha experimentado sérias dificuldades em reuni-los em volumes correspondendo a um género «que houvesse».

K4 O *Quadrado Azul*, o primeiro dos quatro textos que constituem o volume *Contos e Novelas*, põe, a esse nível, sérios problemas de inserção, podendo dizer-se praticamente inclassificável se não o entendermos como um ato de diálogo polémico com a Literatura, a Cultura e a História, que criticamente reflete. Publicado em folheto em 1917[49], ano da edição de *A Engomadeira* e *Saltimbancos* (este último no número único de *Portugal Futurista*), isso é, na época plena do efémero Futurismo português, *K4* O *Quadrado Azul* incorpora claras marcas externas deste movimento, aspetos que, numa primeira leitura, saltam aos olhos de um leitor minimamente ao corrente da enciclopédia futurista. Refiro-me mais ao conjunto de manifestos do que aos textos literários propriamente ditos, considerando, com Guillermo de Torre,

[44] *Por Alma de Negreiros*, cit.

[45] Almada Negreiros – *K4* O *Quadrado Azul*, *O. C.*, 1, p. 36. As páginas entre parênteses em II remetem para esta edição.

[46] Cit. I, nota 2.

[47] Almada Negreiros – *O. C.*, 4, p. 163.

[48] Idem, *ibid.*

[49] Idem – *K4* O *Quadrado Azul*. Lisboa, 1917. Com uma capa de excecional beleza tipográfica onde, entre outras coisas dignas de nota, sobressai o quadrado, colado, de papel de lustro azul.

que o futurismo foi essencialmente «um programa fabuloso»[50], gesto inaugural de que são devedoras todas as vanguardas do século XX. Entre estas marcas imediatamente detetáveis, salientam-se o irreprimível dinamismo, decorrente de uma afirmação de juventude otimista, absoluta, iconoclasta:

> Morra a Saudade e o regresso! Morra o verbo parar e o verbo recuar! […] Bravo! […] Eu sou Milionário. A minha Fortuna é o Século XX.» (p. 36).

A destruição do passado, que os futuristas queriam total, passando pela dessacralização de todos os valores estabelecidos (particularmente da Arte[51]), podemos exemplificá-la em *K4 O Quadrado Azul* com Deus,

> […] julgavas que eu não sabia que me espreitavas do espelho quando eu não me via ao espelho? Eu vi-te ainda a fugir» (p. 31),

Pátria (pela inserção de estrangeirismos na língua-mãe e pela recusa do tão estafado «Sentimento Nacional», a Saudade),

> Saudade é a masturbação passiva dos que não sabem que a Natureza é suficientemente variada para que não haja necessidade de voltar atrás (p. 35),

Família,

> amarrecou-se num desdém em que achava os próprios pais dela umas cavalgaduras. Tanto falámos dessa merda da constituição da família que nos compensávamos imenso em concordar que aquilo afinal era mas era o venéreo da alma. (p. 18).

No advento da era da máquina, doravante modelo de vida substituindo os velhos arquétipos subjetivos, a velocidade, credo pregado por Marinetti, altera a conceção do Tempo e do Espaço.

---

[50] Guillermo de Torre – *História das Literaturas de Vanguarda*. I. Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 150.

[51] Cf. a afirmação do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*: «Deve-se cuspir todos os dias no *Altar da Arte*!». In José Mendes Ferreira (ed.) – *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas*. Lisboa: Vega, 1979, p. 116.

> Viva a velocidade! O coração de minha mãe ainda era um coração de gente, o meu coração já é uma hélice que abrevia o dia porque faz girar a terra mais depressa! (p. 36).

Para exprimir este novo «esplendor geométrico e mecânico»[52], a linguagem deveria conquistar outros caminhos, os da «Imaginação sem Fios — Palavras em Liberdade»[53] numa fórmula sintética, centrada nos substantivos agora libertos dos adjetivos e dos advérbios; os sinais matemáticos e musicais substituiriam a pontuação tradicional, a sequência onomatopaica e a justaposição o encadeamento sintático habitual. Destas práticas é também possível encontrar exemplos no texto de Almada:

> […] zig-zag eco de zinco equestre em brouaha-galope d'inundação-ampère» (p. 21);

> Tabaco de Espanha e cinta beladona e fogo negro batuque Luanda Cabinda Zona Equador 0º=40º à sombra La creolita, la novia del toreador **Terre Sienne Brulée**. (p. 21).

A apologia festiva da tipografia deteta-se não só no corpo do texto, em exemplos como o anterior, mas também em «ilustrações» que com ele mantêm as funções de «analogias desenhadas», designação de Marinetti igualmente adequada às célebres mãozinhas que Almada em outro texto repetidamente coloca apontando o odiado alvo[54]. Imediatamente a seguir à frase «Quando voltei outra vez havia urna carta registada para mim» (p. 20), o leitor encontra o que lhe parece a reprodução de um carimbo galego:



[52] Idem, *ibid*., p. 140.

[53] *Ibidem*, p. 122.

[54] Almada Negreiros – *Manifesto Anti-Dantas*. Lisboa, 1916.

Enunciados estes breves aspetos de Futurismo externo, convirá talvez perguntar: qual a sua importância em *K4 O Quadrado Azul*? Creio que apenas imediata e provisória, mero suporte de uma viagem que parte de «um lado do quadrado em direcção às capitais por um arame equilibrista de aventura» (p. 21). Várias vezes ultrapassados os dez anos de duração da obra ou do grupo, período de vigência máximo proclamado no primeiro manifesto pelos futuristas[55], o texto continua a desafiar os leitores contemporâneos, propondo-se enigmático a sucessivas leituras.

Tive em diferentes ocasiões oportunidade de testá-lo com alunos do primeiro ano do curso de Línguas e Literaturas Modernas da Faculdade de Letras do Porto[56] em grupos que se opunham por um (total) desconhecimento / conhecimento (mínimo) do movimento futurista. Pedia-lhes que lessem o texto em casa e, numa aula posterior, perguntava, o mais informalmente possível, as suas primeiras impressões; por exemplo, com uma (voluntária e fingida) ingenuidade, se tinham gostado. Sabia perfeitamente que, numa experiência como esta, em que o objetivo era traçar as reações de um leitor-modelo ingénuo, quanto mais rápidas e informais fossem as respostas, mais interessantes seriam. Efetivamente, na fase seguinte, os alunos tenderiam a adotar uma atitude um pouco mais censurada, retomando o cuidado de produzir no professor uma impressão pelo menos razoável. Analisando as respostas obtidas, pude verificar que entre os dois grupos havia uma pequena diferença: os que tinham algum conhecimento, ainda que elementar, deste período cronológico, detetavam ao longo do texto algumas presenças familiares onde certas passagens podiam ancorar; os outros, não. Mas todos concordavam que o «conto» era muito estranho, que não se percebia bem. Muitos me confidenciaram que, embora tivessem tentado várias vezes, não tinham conseguido chegar ao fim. Esta dificuldade generalizada deverá portanto estar relacionada com outras características que não as de um Futurismo evidente. Vejamos quais poderão ser.

Se ainda hoje *K4 O Quadrado Azul* pode caracterizar-se por «o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e

[55] *Antologia do Futurismo Italiano*, ed. cit., p. 52.

[56] Embora não sejam coincidentes, confronto aqui o leitor-modelo com o leitor empírico. Os resultados interessam-me, apenas, em termos de média. Não está em causa a leitura de algum aluno excecional.

o soco»[57], é precisamente porque não se trata de uma aplicação da ortodoxia futurista mas, pelo contrário, de uma violenta experiência em que esta é assumida como parte de um todo sistematicamente posto em causa na sua reelaboração textual. E contrariamente aos futuristas, que pensavam poder fazer tábua rasa de todo o passado, Almada soube sempre que «Reaver a inocência»[58], pôr-se «a nascer outra vez»[59], não era encontrar o ponto de absoluta ingenuidade infantil mas de uma ingenuidade voluntária, construída a partir do diálogo-distanciação em relação aos modelos adquiridos:

> À segunda vez que se nasce, assiste-se ao próprio nascimento[60];
> Quando se nasce pela terceira vez há sempre restos das duas primeiras[61].

Assim, a subversão sistemática da linguagem faz-se concretamente dentro dela, num processo que, com Mikhail Bakhtine, poderíamos designar por carnavalização[62]. As onomatopeias, por exemplo, não substituem uma linguagem arbitrária, mas permitem estabelecer com ela um dialogismo circulante: «titanic titan-tan tan-tan tan-tania lusitânia» (p. 36). Repare-se também na decomposição de «Amar» cujas vertentes fónica e grafemática decorrem diretamente da possibilidade lexemática e realização semémica:

> […] dizia esta quadra de 4 vértices: Amar = A + M + A + R. Primeiro um A, o Primeiro A de amar. A seguir um M, o único M de amar. Depois um outro A, o segundo A de amar. E por fim um R, o R do fim de amar. Todos os outros AA eram independentes como estes, todos pertenciam às suas palavras, aos seus lugares nas palavras (p. 27).

É deste dialogismo com a língua nos seus registos escrito e literário que são marcas flagrantes a contração sistemática das preposições com os artigos, a inserção frequente de vocábulos estrangeiros ou a subtil inversão através da qual o narrador se apodera do uso da maiúscula, que a gramática ensinara a

[57] *Antologia do Futurismo Italiano*, ed., cit., p. 49.
[58] Almada Negreiros – «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *O. C.*, 4, p. 14.
[59] Idem – *A Cena do Ódio*, *O. C.*, 4, p. 38.
[60] Idem – *Nome de Guerra*, *O. C.*, 2, p. 55.
[61] *Ibid.*, p. 183.
[62] Mikhail Bakhtine – *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1990.

conceder obrigatória e quase exclusivamente à divindade, despojando-a dessa reverência:

> De feito, Eu que tantas vezes me excomungara por esta injustiça de Deus me ter feito homem, e mais ainda por esta infâmia de Deus me ter nascido português, já me transpunha em regozijos por esta realização prática da minha inteligência expressa em amante admiradora. (p. 19).

Dialogicamente a sintaxe é também presentificada, quer pela experimentação de usos pleonásticos «[…] tinha era uma maneira parada de se existir pra fora […]» (p. 17) ou de sínteses de tipo telegráfico: «ice-berg s.o.s. titanic» (p. 36), quer expandindo-se em pródigas sequências de substantivos e adjetivos reforçadas por advérbios de modo e ligados por hífen: «[…] um íman luminosamente-sexo que os concertasse em movimento de beleza ambígua doidamente-hélice-toilette» (p. 20), quer ainda retomando do repertório retórico figuras como a anáfora e o quiasmo para esvaziá-las, conjugando-as até à exaustão:

> E a minha inteligência ia escorregando ventosa plo fundo do mar, plo fundo do mar de todas as substâncias do fundo do mar, plo fundo do mar de todas as coisas que não vivem no mar (p. 28);

> […] descobri que afinal não passava de ser o A do azul quadrado do quadrado azul (p. 28).

A subjetividade não é aqui abolida segundo a (imaginada) receita futurista, mas perseguida até aos seus limites, o sujeito da enunciação apresentando-se ora como corpo dividido:

> […] de manhã prò passeio eu não saísse só metade por exemplo, ou só as pernas, ou só a inteligência desalojada do cérebro, ou só sensualidade […] (p. 29),

ora como sujeito fraturado, na procura da sua relação com o Outro. Esta pode revestir diferentes formas: complemento do par mítico (relação 1 +1 = 1, segundo o autor[63]),

[63] Almada Negreiros – *Deseja-se Mulher*, *O. C.*, 3, p. 17.

> […] a achara extraordinariamente parecida com o meu desejo de imperar predominantemente-ruivo […] a tal ponto que me pareceu […] a memória de me ter mascarado de amante para mim (p. 19);

preenchimento da instância enunciativa como Eu / Outro, na passagem em que o narrador se desdobra em formas da primeira e terceira pessoas (o próprio e a sua amante), conciliando assim elementos de paradigmas heterogéneos, opostos pela correlação a que Benveniste chama personalidade[64]:

> Eu era a minha amante! […] Eu não tinha absolutamente vontade nenhuma sobre os seus gestos quotidianos […]. Nisto entrou a criada […] e ajudou-a a vestir-lhe o meu corpo mole […] (p. 32).

A relação com o Outro pode ainda abranger toda a categoria de Animado ou o próprio mundo, numa metamorfose solidária com o Tempo e o Espaço:

> Toda a minha fantasia era […] a intensidade exacta das vidas já resolvidas e a das vidas que ainda se demoravam pra nascimento (p. 29);

> Quando desabaram as quatro paredes e o tecto eu já era o quarto iluminado a quadrado azul e sem chão (p. 22).

Cores e formas acompanham esta rotação vertiginosa. O quadrado azul (nada mais par do que um quadrado) chega a ser designado como ímpar e espalha-se pelo Universo decompondo-se em formas e cores opostas:

> Neste momento o quadrado azul era o sítio exacto onde existia perpendicularmente a maior profundidade oceânica (p. 29);

> Os olhos recolheram-se-me pra dentro de um estertor iluminado a escândalo afogueado e ruivamente doido de artifício. (p. 20).

É talvez altura de fazer um balanço provisório do percurso efetuado até aqui. Permitam-me citar uma afirmação que Umberto Eco desenvolve em toda a *Leitura do Texto Literário*: «Um texto é […] uma máquina preguiçosa que descarrega grande parte do seu trabalho sobre o leitor»[65], exigindo a todo

[64] Emile Benveniste – *Essais de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

[65] Umberto Eco – *Leitura do Texto Literário*, cit., p. 207. Cf. ainda Hans-Robert Jauss – *História Literária como Desafio à Ciência Literária*. Vila Nova de Gaia: José Soares Martins, 1974.

o momento que este complete por inferência os vazios que vão ficando por preencher. Ora, a cooperação textual descrita até este ponto de análise era permanentemente solicitada, mas relativa à leitura de microunidades. Até aqui, os meus leitores diferiam por vezes, sendo ou não capazes, conforme a sua formação histórica, literária, linguística, ideológica, de detetar, aceitar, apreciar os vários aspetos exemplificados desta «relatividade alegre»[66] que *K4 O Quadrado Azul* prodigaliza e que, dada a sua torrencial ocorrência, estava por certo em parte destinada, numa primeira e mesmo segunda leitura, a constituir uma percentagem de informação perdida[67]. Analisemos os factos que recolheram unânimes dificuldades, isto é, as grandes unidades narrativas. Para fazê-lo, convenhamos que a leitura do texto se processa linearmente, embora formulando em cada momento operações de abdução[68].

Tomemos, ames de mais, o invólucro paratextual que contém *K4 O Quadrado Azul.* A situação de texto inaugural de um volume intitulado *Contos e Novelas* cria uma primeira expectativa no leitor (por certo bem mais nítida do que a do nome do autor, em muitos casos vagamente conhecido como Modernista e membro de *Orpheu*): trata-se de uma narrativa curta e singela[69].

O título é pouco claro mas a leitura esclarecê-lo-á, como é de regra, pode pensar-se. Como ler «K4», grafemática ou fonicamente, por aliteração com quadrado? Surge então uma espécie de subtítulo, criador de uma expectativa que contraria a inicial.



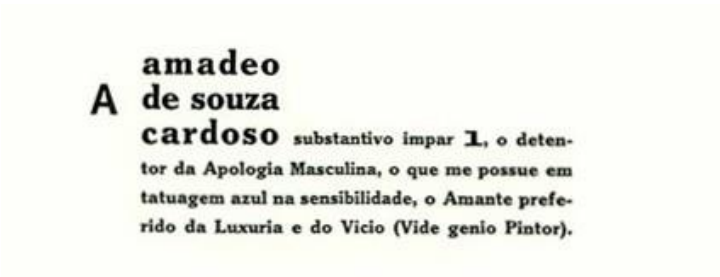
[66] Mikhail Bakhtine – *op. cit.*, p. 172.

[67] Cf. Abraham Moles – *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. da Universidade, 1978.

[68] Cf. Charles S. Peirce – *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

[69] Para os leitores que tivessem conhecido o texto em folheto (e que devem ter sido poucos) a situação seria algo diferente, só reencontrando na identificação hipotética do género, pelo aspecto gráfico global, um percurso semelhante ao dos leitores de *O. C.*

Afinal trata-se de poesia? Términus? Que segredo será dito? Nenhum. Veremos que, segundo o texto, «O único dado imprescindível prà invenção da máquina de reproduzir o cérebro é profetizá-la» (p. 35). A dedicatória, muito longa, é um pouco esotérica, incorpora alusões a um possível e ostentado erotismo homossexual:


A amadeo de souza cardoso substantivo impar 1, o detentor da Apologia Masculina, o que me possue em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxuria e do Vicio (Vide genio Pintor).

terminando com uma remissão que não remete para lugar algum. Para completar esta desconcertante paratextualidade, uma data local bifronte de vago recorte automobilístico LISBOA 1917 EUROPA MODELO 1920[70].

Neste momento, o leitor aborda o texto. Num primeiro relance, suspira de alívio — afinal é prosa, deve ser narrativa, como estava prometido no volume. A leitura das primeiras linhas é-lhe gratificante: reconhece uma categoria da narrativa de há muito hipercodificada — o retrato — e vai prosseguir a leitura com esta expectativa fortalecida:

> O perfume penetrante da sua alma *raffiinée* não passava através do quimono de crepe da China. O seu ar não era de modéstia tinha era uma maneira parada de se existir pra fora, mas quem analisasse melhor os seus gestos veria que faziam lembrar um *loup* que mal lhe encobrisse a oval delicada do rosto sem conseguir disfarçar os requintes esquisitos da sua alma de eleição. O velho e simpático Marquês seu pai […] (p. 17).

Remunerado por esta forma tão familiar de descrição depois dos sobressaltos iniciais, o leitor ingénuo terá até talvez passado, sem dar por eles, alguns fenómenos pouco habituais, já anteriormente referidos, como a presença de estrangeirismos e a contração de preposições.

[70] Cf. Álvaro de Campos: «Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo», «Ode Triunfal». *Orpheu.* 1, Ática, s/d, p. 102.

Mas, numa crescente velocidade e sem que o leitor controle as alterações, o texto começa a mudar. A narrativa vai-se esvaindo, mero vestígio num discurso dissertativo que, irrompendo dentro dela, acaba por ocupá-la:

> Assim avançaria o Homem sempre e tanto, até que pudesse sucessivamente deslocar de si prà Terra a noção do ponto métrico, isto é, quando o instante de hoje já fosse toda a vida do planeta em que nos definhamos numa compreensão enganosamente lentíssima da Eternidade. (p. 26).

Do tom argumentativo ao tom aceleradamente manifesto, a transformação conclui-se já no final. De facto, as últimas páginas de *K4 O Quadrado Azul* afiguram-se típicas dos manifestos desta geração em que um Eu se opõe, triunfal, a um Outro, de perfil variável, sempre encarado como Opositor a aniquilar.

> Viva a Velocidade aceleradamente prémio! Morra a Saudade e o regresso! Morra o verbo parar e o verbo recuar! Viva o verbo ganhar sempre por correr de mais! (p. 36).

Escusado será dizer que o leitor-modelo, se heroicamente conseguiu chegar ao fim, foi completamente desorientado, tendo perdido as últimas jogadas. Mas afinal de que trata este texto? Que acontece às personagens do início, que depois se tornam motivos, que depois se tornam nada…? Teimosamente, pode retomar dois pontos-chave, o início e o fim — experiência particularmente irritante pois parecem não ter nada a ver um com o outro. Folheia as dezanove páginas que tanto esforço lhe exigiram sem grandes hipóteses de apoio mnemónico; efetivamente, não há qualquer divisão em capítulos, partes ou mesmo parágrafos.

Neste breve espaço gráfico, o leitor médio foi sujeito a uma experiência demasiado violenta para, num primeiro momento, não lhe sucumbir — a da (quase) rutura da coerência textual. Não se trata, como aparentemente poderia pensar-se, de uma recusa dos géneros como a que Maurice Blanchot[71] considera característica da modernidade, mas de, através de fortíssima e

[71] Maurice Blanchot – *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955; *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

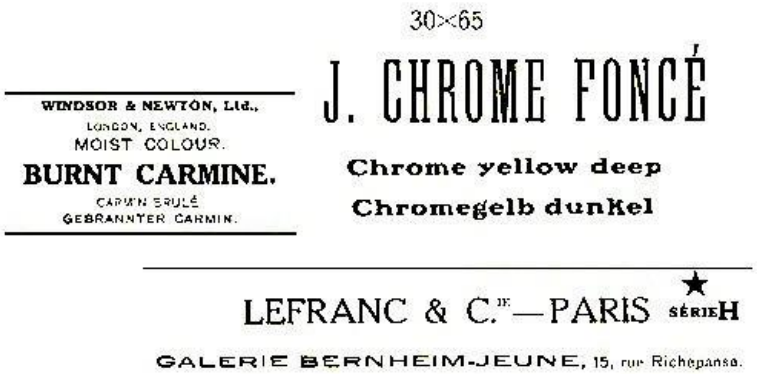
irónica convocação de sucessivas arquitextualidades[72] (narrativa, argumentativa, de manifesto, etc.), produzir urna girândola de expectativas defraudadas que, na sua sucessividade, põem em risco a inteireza da autorreferencialidade textual. Para enunciar o teorema de que todo o texto é transformação, temos de assegurar-lhe uma base de permanência[73]. Ora esta só pode aqui ser encontrada do ponto de vista da metatextualidade. O tópico geral, até agra impossível de formular adequadamente, poderia ser afinal: «Experiência-limite da Textualidade» ou «De como um texto, brincando com o leitor, pode evocar uma experiência de memória milenar mostrando, por contraste, como ela funciona». Apesar de ter ensaiado em outros textos como *A Engomadeira* e *Nome de Guerra* técnicas da estruturação accional ou discursiva pouco canónicas, adotando por vezes o que metaforicamente poderia ser designado por obliquidade narrativa, ao retomar das sequências anteriores não os elementos essenciais mas os acessórios, creio que nunca a ousadia de Almada foi tão longe como em *K4 O Quadrado Azul*, onde a anaforicidade (por um total abandono de certos fios narrativos e introdução *ex abrupto* de outros) foi em grande parte destruída.

E aqui a ironia do autor retorna. Na posse desta perspetiva, examinemos duas «coisas» que visualmente se destacam da compacta massa gráfica textual. A primeira surge imediatamente a seguir a uma daquelas sequências que não detêm com o resto do texto qualquer tipo de relação necessária aparente, espécie de deriva prefigurando a escrita automática explorada pelos Surrealistas:

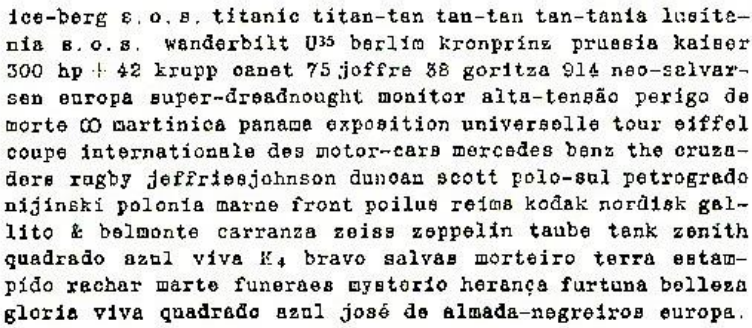
> As nódoas começavam sempre por mamilos de moiras e alastravam-se concavamente em espasmos d'ópio exageradamente danças de cachimbo. O velho das barbas estava emendado ao pé dos bambus cheios de pó de talco e sol.

[72] Cf. Gérard Genette – *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979; *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

[73] Pllilippe Hamon caracteriza narrativa como «sentido que se conserva […]; sentido que se transforma». «O que é uma descrição». In *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976. A articular com a noção de transformação em Julia Kristeva – *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.



Reexaminando a gravura, vencida a primeira impressão de estranheza, uma cadeia de associações pode seguir-se — a perceção de uma figura que é, na sua globalidade, um quadrado deformado em retângulo e decomponível em vários possíveis quase quadrados achatados ou alongados em que a parte direita, mais larga, equilibra a parte esquerda, mais compacta. Estes são, por sua vez, decomponíveis em elementos menores e variáveis. O pormenor formado pela expressão «Série H», encimada por uma estrela, pode, por exemplo, inscrever-se num quadrado ou formar um triângulo: na perceção das formas, duas das três sequências que sobressaem, «Burnt Carmine» e «Chrome Foncé», são nomes de cores (quem sabe se a reprodução de rótulos de tintas usadas pelo autor). Ainda aqui, o equilíbrio entre a parte direita e a esquerda pode ser estabelecido não só por uma alternância de tipos gráficos mas também de idiomas: analisando a cadeia significante, é também possível encontrar entre as duas metades outras equivalências, como o paralelismo rítmico e aliterante. «Carmin brulé» / «Chrome foncé». Curiosa maneira de contestar as linguagens — «=h! puff! como Eu odeio a Humanidade que se exprime!» (p. 34) convocando, para além do estilhaçar da textualidade e com base em especificidades de vários tipos, a recorrência de uma textualidade intersemiótica. E que dizer da sequência final de *K4 O Quadrado Azul*, um retângulo feito com palavras dactilografadas que parece reproduzir ou imitar um longo telegrama ou um noticiário da TSF?



LISBOA 1917 EUROPA 1920

Entre o início e o fim (deixando de lado os muitos elementos relacionados com as circunstâncias históricas da sua produção) efetua-se uma rotação de 180º — do «s.o.s.» ao «viva», do «ice-berg» emblematicamente ameaçando, pela sua parte visível mas sobretudo pela outra, imersa na complexidade da leitura, fazer naufragar o leitor, a «josé de almada-negreiros», com seus olhos «holofotes a policiar o infinito» (p. 36) a dar vivas ao sísmico estampido de «K4». Ou será que este é apenas o percurso do leitor-modelo ingénuo e num segundo momento, já não a bordo do «titanic» ou do «lusitânia» mas de um «super-dreadnought», este fragmento, de instância enunciativa zero, admite ser preenchido por uma cooperação textual plena, terminando com o leitor também aos vivas, nessa «necessidade que há de haver dois a ser infinito» (p. 19)?

«Quando se acaba um edifício tira-se-lhe o andaime»[74] afirmou Almada noutro texto. Contra a sua opinião, mas lembrando-me também de que uma vez o Mestre explicara, através do traçado desarticulado de um desenho de criança, «as linhas com que Deus faz uma flor»[75], ousei reinstalar uns andaimes provisórios que explicassem ao leitor as regras destas «paciências com palavras»[76], audacíssimo jogo de escondidas com os seus hábitos menos conscientes, sem contudo esquecer que «Com a sinceridade estão os *prós* e os *antis*, com a convicção os *ismos*: e com a liberdade cada um»[77].

[74] Almada Negreiros – «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *O. C.*, 4, p. 14.
[75] Idem – *A Invenção de Dia Claro, O. C.*, 4, p. 175.
[76] *Ibid.*, p. 151.
[77] Almada Negreiros – *Prometeu. Ensaio Espiritual da Europa, O. C.*, 5, p. 83.

3
PAINEL CENTRAL
ACERCA DO HOMEM E DA MULHER

> Não te ensino nada. Longe de mim que aprendas comigo. Tu sabes isto de nascença. Eu só to dou a ver: que sejas tu a vê-lo![78]

A Humanidade não tem a luz que vem de dentro mas tem-na o Homem, um por um, pessoa por pessoa.[79]

> — Bom dia
> — […] Bom dia. […]
> — Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?[80]

> — O pequeno é como o grande.
> — O que está em cima é análogo ao que está em baixo.
> — O interior é como o exterior das coisas.
> — Tudo está em tudo.[81]

Sem andaimes, sem vésperas, sem a explicação que o segue (e o restringe), sem os ecos posteriores que o repotenciam, mesmo sem a tenra capinha verde-ervilha-papel-de-lustro que germinaria no mais pedregoso dos homens. O texto tem de vir inteiro.

> Lembro-me de uma oleografia que havia em minha casa. A oleografia estava cheia de amarelo do Deserto. O amarelo do Deserto era mais comprido do que a vida de um homem se não fosse o galope do cavalo onde o árabe rapta a menina loira.

---

[78] Idem – *O Mito de Psique*, *O. C.*, 3, p. 180.

[79] Idem – *Aqui Cáucaso*, *O. C.*, 3, p. 250.

[80] Cit. I, nota 2.

[81] Hermes Trimegista, epígrafe à primeira parte de *A Invenção do Dia Claro*, «Andaimes e Vésperas».

> Na oleografia havia urna palmeira. A palmeira era tão pequena como a esmeralda do anel da menina loira. A palmeira era assim tão pequena porque estava muitíssimo longe.
>
> Era em direcção à palmeira que ia a correr o cavalo.
>
> Havia outra oleografia quando já tinham chegado à sombra da palmeira. O cavalo estava como morto por terra. O árabe, esse, ainda nunca tinha estado cansado — tinha a menina loira nos braços, corno a esmeralda estava no anel.
>
> Eram três as oleografias. Na terceira oleografia estava sozinha a menina loira a dar de mamar a um menino verdadeiro.[82]

A simplicidade é nele tão palpável que dificulta qualquer análise. Não é, como «A flor» ou as várias «Confidências», o fragmento irrecusável que a memória coletiva de imediato elege. No entanto, este breve e enxuto fragmento, se encontrado só, solto e anónimo, como folha trazida pelo vento, poderia servir de prova classificatória a qualquer ser humano que se prezasse. Para passar a prova teria apenas de guardá-lo, sem tempo para hesitar, no bolso junto ao coração.

Sendo uma pedra assente de que as pedras seguintes necessitam, funciona como um todo em si suficiente, prescindindo do brilho oracular que em tão grande parte o livro em tantas faces irradia. Atravessa-o a obliquidade de uma escrita aparentemente toda sem ardis, mas, na realidade, rigorosamente articulada, numa permanente desocultação que nunca conta tudo logo, que também não lida com as proporções de toda a gente, que voluntariamente escolhe o motivo arquiconhecido na sua glosa *kitsch*. Sobre um ritmo básico de períodos muito curtos, a surpresa, menor, de períodos mais longos, precisamente aqueles em que o fio narrativo não avança quase; sobre a aparente chave autobiográfica da primeira frase, o uso sistemático de artigos definidos, absolutizando sabiamente, sem que o leitor disso tenha noção[83], o Deserto, o galope, o cavalo, o árabe, a menina, a esmeralda, o anel. Os raros artigos indefinidos mantêm o leitor no suave engano de que este é um texto fácil, tudo tão conhecido, um pouco *déjà vu*, até; por isso engole, sem ne-

[82] Almada Negreiros – *A Invenção do Dia Claro*. Edição fac-similada. Colares: Colares Editora, 1993, p. 17.

[83] Ou, mais explicitamente, sem que o leitor tenha sequer vaga noção da potentíssima teia de subtis fios em que, aceitando naturalmente, sem as questionar, as sub-reptícias infrações lógicas que se sucedem à evidência, se envolveu. Num pacto a nunca ser denunciado.

nhum esforço, as sistemáticas poucas verdades que o autor vai narrando: uma oleografia, aliás também uma outra, afinal três.

O texto faz ancorar o leitor na memória arquetípica da Humanidade e numa muito potente memória interna, textual. Quanto mais avança, maior a pressuposição; correlato direito de ser breve. E maior a dominação sobre quem lê. A primeira oleografia ocupa oito das catorze linhas do texto; a segunda, quatro; a terceira, apenas duas. Nela cabe, desfolhada ao contrário, a história da mimese, a manifestação essencialíssima de uma trindade verdadeira.

III
A CONFERÊNCIA IMPROVISADA

Quando se nasce pela terceira vez há sempre restos das duas primeiras;
A terra é até onde vem tudo o que se vê das estrelas;
Finalmente o protagonista toma o partido das estrelas

— A ideia é difícil porque é a simples.
— Qual ideia?
— Toda a ideia. Toda a ideia é uma glosa da luz.
— Qual luz?
— A única. A luz é única, como cada glosa.
— Qual glosa?
— A glosa da luz.[84]

— Bom dia
— […] Bom dia. […]
— Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?
— Aqui não é sítio nenhum.[85]

[…] as duas grandes alas da humanidade. Uma à direita, a outra à esquerda. Em baixo a Terra, em cima o Sol.[86]

— Oriente. […]
— Ocidente. […]
— Norte. […]
— Sul. […][87]

[84] Almada Negreiros – O *Mito de Psique*, *O. C.*, 3, p. 174.

[85] Cf. I, nota 2.

[86] Almada Negreiros – *A Invenção do Dia Claro*, cit., p. 22.

> Aqui a unidade não ser divide.
> Aqui a unidade é.[88]

Claro que o tríptico não serve. Será necessariamente um políptico. De seis ou quinze tábuas, afinal[89]? Nesta indeterminação tão larga, hoje, para mim, menos angustiante, instalarei um outro olhar sobre a globalidade de Almada. A questão Nuno Gonçalves, praia rasa das recorrentes ignorâncias, modelo das sistemáticas recomposições, grande espelho da persistente vontade de saber. A palmeira está muitíssimo longe. Mas o galope do cavalo faz-se numa linguagem universal de entendimento. Seu nome: analogia.

Mesmo num políptico numeroso, teremos de deitar provisoriamente (?) muita coisa fora. Deixar, como afirmou Jorge Amado a propósito de outro escritor brasileiro, quebrar muitas «pontas de faca»[90]. O nosso olhar demanda já o *Ecce Homo*, «esfera translúcida, vista uma vez pelo seu côncavo e outra vez pelo seu convexo»[91].

Provisoriamente deitemos fora muitas páginas escritas, vividas ou pintadas. Outras talvez possam, esgotada a sua fúria juvenil, poderosíssima, ficar ajuizadas figuras de fundo conhecidas, historicamente identificadas: *Saltimbancos*, talvez; alguns despojadíssimos riscos[92]; a serialidade da encruzilhada *Maternidade*[93] e a outra, também maior, das asas de Pechalim[94], prefiguran-

---

[87] Idem – *Aqui Cáucaso, O. C.*, 3, p. 226.

[88] Idem, *ibid*., p. 225.

[89] Cf. I, especialmente notas 7 e 13.

[90] «De início deu muito murro em ponta de faca» escreve Jorge Amado em «Um Romance de Fôlego», apresentação de dois capítulos de *Roda de Fogo* de Ildásio Tavares. *Quinto Império*. I, 1986, p. 107.

[91] Cit. I, nota 13.

[92] Opção inteiramente apoiada por Almada, creio, antes de mais pela sua insistência no simples («a invencível simplicidade […] único caminho sério do Homem», como afirma em *Ver*, ed. cit., p. 79). Nessa essencialidade, que não distingue a grande obra do motivo decorativo, funda o autor o elogio do dórico (e da sabedoria una e unitiva). E, por acréscimo, entende-se a natural escolha do título *Frisos* com que se estreara em *Orpheu*. Cf. *Ver*, ed. cit., p. 199.

[93] Disponível agora em livro, esta série espantosa de desenhos, oferece a qualquer leitor a possibilidade de, folheando-o rapidamente, obter um efeito de movimento, singela mas efectiva animação. Cf. Ernesto de Sousa – *Maternidade. 26 Desenhos de Almada Negreiros*. Lisboa: IN-CM, s/d [1982].

[94] Cf. *Os Desenhos de Almada n'«O Sempre Fixe»*. Pref. de José-Augusto França. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

do, com os meios pobres de um jornal da época, a movência exotericamente assumida pela linguagem informática[95].

O ladrilhado do chão não se afigura muito nítido. Mas, na composição ainda em esboço, há tábuas já que têm de ser cenas: os títulos de *Nome de Guerra* como proposta textual, suficiente, iniciática, cujo desenvolvimento narrativo traz demasiado lastro; a luz configurada em muitas curtas sequências de teatro; *A Invenção do Dia Claro*, entendida a sua esplêndida dimensão de numerosos fragmentos eternamente ingénuos que ousam libertar-se de uma organização efetiva mas desigual[96]; o mural *Começar*; todo o estudo da Questão dos Painéis.

Clarifica-se o olhar um pouco mais. Não sei já se Painéis de Nuno Gonçalves me guiam, se me guiam os de Almada. Sei apenas que nestes um ponto de fuga se impõe, reaparece o *Ecce Homo*. Refiro-me ao conjunto de páginas editadas por Lima de Freiras a título póstumo, que têm por nome *Ver*[97]. Nesse texto deslumbrante, globalmente deixado inédito, senão inacabado, em certas partes repetitivo, a face discursiva do que, em forma de sigla, ficou em *Começar*, compreende-se que o que temos na mão é «o que o mundo não emende: que o imortal passe pelas entranhas da terra»[98]. E que os Painéis de Nuno Gonçalves foram apenas a sinédoque pública e polémica do que se tornou seu ponto de descoberta global, o téleon ou cânone[99] presente em

---

[95] Com a qual Almada sem dúvida exultaria, com a mesma alegria com que saudou os desenhos animados de Disney e a existência da televisão. Há, no entanto, um outro tipo de movência, que pode ficar fixada numa pedra. Esta, esotérica. A partir do círculo, do quadrado, do triângulo; sua universal inscrição. Almada opera e fala dela. É a sua outra face da alegria, secreta, íntima, visão. Cf. nota 99.

[96] Cf. o fundamental cap. II, 2, do livro de Celina Silva, já citado.

[97] Cit., I, nota 17. As páginas entre parênteses em III remetem para este livro.

[98] Almada Negreiros – *O Mito de Psique*, ed. cit., p. 172.

[99] «— O que são, afinal, as constantes do cânone?

— Começo a resposta por uma admirável citação de Schiller. Escreva: 'Os gregos encontraram a relação humana na natureza inanimada.' Vejamos o que significam estas palavras: a relação humana foi pelos gregos buscada onde não havia opinião […]. As relações do círculo inscrito e o quadrado são a mais remota mensagem da humanidade à humanidade. São a medida da relação humana. São a medida.» (Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 23-VI-I960); «O cânone é imanente e permanente em cada pessoa humana. Não é opinião, é onde esta se firma» (*ibid.*); «[…] o instante mais unânime de toda a humanidade é logo depois e muito próximo da nascença de cada um. É nesse instante onde o sensível e o inteligível ainda não se pronunciam que há unanimidade perfeita da humanidade, apesar das várias circunstâncias de cada pessoa. Estamos na primeira faculdade humana, o

diversíssimos tempos e lugares, decorrente de uma visão primitiva, luminosa. «Como se vê [concluirá o autor mais para o final], encontrei melhor do que supunha, mas não mais do que procurava» (p. 238). E defende, com Francisco de Holanda, a «antegrafia» como forma de visão primeira, evidência, conhecimento direto. Vale dizer, primazia simbólica da visão[100]. Todo o livro procede de um processo de des-referenciação imediata, numa atmosfera de raríssima serenidade, simples a uma leitura cursiva, íntima na produção de entendimento. Postos entre parênteses todos os picos de polémica, sequer as mais leves rugas do ressentimento[101], a tantas vezes dura solidão mostra aqui a sua face positiva:

> O silêncio, o amigo de estar sozinho.[102]

Talvez sirva de iniciação o que se transcreve de *Ver*, já que só a Geometria é iniciática:

---

entendimento, por conseguinte, a faculdade sagrada, e todas as outras faculdades não são afinal senão prosseguimentos da primeira e legitimamente única. A teoria do conhecimento não só não pode deixar de iniciar-se no entendimento natal como pode ou deve limitar-se a ele.» (*ibid.*)

[100] «[…] e aqui servimo-nos da própria frase de Aristóteles quando diz: 'Geometria é anterior à Aritmética.' Trata-se pois exclusivamente de Geometria, a anterioridade mesma da Aritmética. Isto significa que a Geometria se coloca em conhecimento primeiro do número sem nenhum outro conhecimento anterior desta natureza, por conseguinte, a primeira posição do conhecimento, ou seja a mais próxima do recebimento da imanência. Nesta circunstância, todo o conhecimento é posterior à Geometria, e esta fica sendo a forma imutável onde se molda toda a espécie de linguagens do conhecimento, o denominador comum de todos os modos do conhecimento. Daqui o cânone. O cânone não é obra do homem, é a captação que o homem pode da imanência. É o advento inicial da luz […]» (Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 16-VI-1960).

[101] Nas três fontes escolhidas como referências fundamentais para a questão dos Painéis e a Geometria estabelece-se a este nível uma muito clara gradação, independente de uma cronologia imediata: *Assim Fala Geometria*, que o autor designa como divulgação, contém um ou outro lampejo de dureza (por exemplo, «Todo este trabalho é um trabalho de geração e não um trabalho individual corno eu fiz. Não perdoo.», Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 9-VI-1960); *Por Alma de Negreiros*, gravado em 1968, espelha por vezes um sentimento de injustiça que rapidamente se esvai («Confesso que foi dos maiores choques que eu tenho recebido na minha vida; mas durou meio minuto só»); *Ver*, escrito nos anos 40, mas só publicado nos anos 80, é uma captação da luz sem mácula e sem mágoa.

[102] Almada Negreiros – *O Mito* de *Psique*, *O. C.*, 3, p. 177.

> O visível é o único garante de que o invisível seja visto. […] A simbólica faz-se por sinais visíveis. Foi o visível que nos fez encontrar o número, que nos deu a noção do tempo e os meios de estudar a natureza do Todo (Platão, *Timeu*, 47a) (pp. 56-7).

O Mestre traça uma visão global do mundo helénico corno parte de um todo universal e modalizável, tendo encontrado a explicação para a cegueira mítica de Homero, a saber, o primado da Luz:

> O único conhecimento de que o homem dispõe anterior e posterior a si é o sensível, e a Obra não é senão a luz de o ver, luz que imita a própria luz (p. 59);
>
> A Obra, como todo o estado do honrem em que a visão é interior e involuntária, tem sobre estes o poder de *demorar* a luz (p. 62);
>
> […] dela é que partem os caminhos. (p. 200).

Uma luz que

> nasceu em Creta, […] dois milénios depois ficou em Homero, […] depois […] em Cristo, […] e […] está hoje nos nossos dias. E quando a história, a mais incrédula memória do Homem, souber avançar pela pré-história encontrará antes de Crera novos bimilénios, os quais não podem deixar de ser, nas suas respectivas voltas em torno da luz, igual aos bimilénios nossos conhecidos (p. 101)[103].
>
> Existem e […] sempre existiram determinados documentos que nos foram legados pela Antiguidade […], os quais até hoje ainda não foram lidos. (p. 119).
>
> Estes sinais são abstractos e […] automáticos, anteriores a todo o conhecimento, […] e por isto mesmo representam as primícias do primeiro encontro do macro-cosmos com o micro-cosmos, a fotografia indelével das vésperas deste primeiro encontro memorável.
>
> Nestes sinais estão absolutos, livres, os dois sentimentos natos do Homem, […] o sagrado e o sensível, assentes ambos sobre o seu mais forte instinto, o da continuidade. (p. 120).

Manifestam-se na revelação do número, na intuitiva, divina Geometria, irmã gémea da Astronomia, que com ela partilha o primado de uma medição anterior à quantidade. Qualidade, a partir de um centro, ovo órfico, sendo o

[103] «A única razão de existência de arte é a unidade. A unidade apaga todas as fórmulas.» (Almada Negreiros, *Diário de Notícias*, 7-VII-1960).

modo próprio de contar da Simetria[104], «porta de entrada da Harmonia» (p. 215).

E, com serenidade, Prometeu vê-se preterido em favor de Apolo:

> Falta a Prometeu a virtude que se chama *Graça* e que representa a ausência de atrito com toda a circunstância. É esta a virtude de Apolo, com a sua lira, a imitadora da luz do Sol. A graça é a virtude sensível e sagrada. (p. 126).
>
> Este livro [este *Ecce Homo*, diríamos] é de um pintor que buscando legitimamente as leis da primazia da vista sobre os outros sentidos, encontrou que estas são as da pintura e também as mesmas da Ordem Universal. E desta maneira fica aberto um caminho inédito para a leitura da Antiguidade, facto este que, antes do leitor, surpreendeu profundamente o autor deste livro. (p. 119)[105].

Uma chave que é também o mais legitimo instrumento de paz[106].

Mas, para que se faça o caminho, a chave tem de se ir fazendo por frequentação continuada, quase cega, de uma luz mais pressentida que entrevista mas logo glosa, glosa, glosa de luz. «Este conhecimento [escreve Platão] de modo algum se pode transmitir como as outras ciências, mas, depois de demorada frequentação com esta matéria, é da convivência com ela, brota subitamente na alma, como a luz que salta da faísca, e a si mesmo em seguida se alimenta»[107].

> Quem saiba o que seja toda e qualquer expressão da unidade não pode deixar de reconhecer […] que o caminho é de todos, mas a realização de um. Nas mais altas [personalidades], também o caminho é de todos e a realização de

[104] Escreve o Mestre: «E foi então que a simetria viu que, se havia por baixo da Lua, também havia por cima da Lua; e para a direita e para a esquerda; porque duas linhas ou traços perpendiculares um ao outro é o simples de todos os sentidos e direcções do Universo» (Almada Negreiros – *Ver*, ed. cit., p. 47). A partir daqui, sugere-se a leitura das epígrafes de III.

[105] Afirma Lima de Freitas no «Prefácio» de *Ver*: «[…] o conjunto de textos que formam este volume constitui […] não apenas uma das páginas mais inteligentes e cativantes da moderna literatura portuguesa — inteligentemente bela e cativantemente inteligente — como também um documento, praticamente único no seu género, de um pensamento de raiz artística que parte à procura da significação do universo e do homem através da inteligência e decifração das formas e dos sinais, o qual, pela vivíssima originalidade, pela visão criadora que o percorre e pela coerência interna da sua reflexão ocupa um lugar de privilégio na cultura ocidental.» (Ed. cit., p. 21).

[106] *A Chave Diz*, ed. cit., p. 13.

[107] Platão – *Carta VII*, excerto traduzido por Albano Martins.

um. E nas que ficam luminosas para os séculos (*Ver*, p. 146) […] a claridade manda. (*ibid.*, p. 140).

SENA FICCIONISTA*

Apesar da afirmação de que «Como escritor me considero sobretudo um Poeta»[1], Jorge de Sena lembra no prefácio às *Andanças do Demónio*: «Este volume não colige penosamente as primícias tardias de um sujeito que, tendo insistido longamente na poesia e na crítica, e havendo tentado o teatro, se refugia agora na ficção ou coisa parecida. As datas aí estão, e o não-ineditismo de vários destes textos agora reunidos, para provar que, a par de outras formas de expressão ou criação literária, esta me ocupou sempre. Nos horrores inéditos ou destruídos da minha adolescência, os versos, o teatro e o conto apareceram lado a lado»[2]. A esta multiplicidade cumpre acrescentar a faceta não menos relevante de crítico. Coexistindo «O Poeta e o Crítico na mesma pessoa»[3], a proposta que faço de preenchimento dos 20 minutos que me são atribuídos nesta sessão é a de homenageá-lo duplamente, fazendo Sena falar de Sena, com base nos prefácios e notas que acompanham os seus textos de ficção.

Do Realismo

Um problema fundamental na poética deste autor e que recorre praticamente em todos os prefácios é o das relações do texto com o real. Face a ele, a sua atitude define-se como essencialmente realista no sentido que lhe é

* Comunicação apresentada na Faculdade de Letras do Porto em junho de 1979, numa sessão evocativa de Jorge de Sena, por ocasião do 1.º aniversário do seu falecimento. O romance *Sinais de Fogo*, destinado a ser o 1.º volume da «Suma Romanesca» *Monte Cativo*, que a morte subitamente interrompeu, foi publicado em data posterior à redação deste trabalho, razão por que não é aqui referido. Publicado em *Humanidades*, Revista trimestral da Associação dos Estudantes da FLUP. 1 (jan. 1982), pp. 37-43.

1 «Para um Balanço do Século XX — Poesia Europeia e Outra». In *Dialécticas Teóricas da Literatura*. Lisboa, 1977, p. 255.

2 *Andanças do Demónio* — «O Elucidativo Prefácio (1960)». In *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa, 1978, p. 247.

3 «O Poeta e o Crítico na Mesma Pessoa — Um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal», título de um artigo inserto em *Dialécticas Teóricas da Literatura*, cit., p. 237.

dado em «Ensaio de uma tipologia literária»[4]: Modo de imaginar a realidade que se opõe ao onirismo, modo de imaginar o sonho.

Essa atitude realista tende a constituir-se fundamentalmente à volta de dois polos opostos: realismo fantástico e realismo fenomenológico. Sena define o primeiro como «Realismo imaginoso […] que se serve da história ou da lenda ou da inexplicabilidade dos acontecimentos»[5], «evocações historicistas 'reais' ou fantásticas, ou […] transfiguração fantástica da realidade quotidiana e banal»[6]. É largamente predominante em *O Físico Prodigioso* e em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, de que podem salientar-se títulos como: «Razão de o Pai Natal ter Barbas Brancas», «História do Peixe-Pato», «Mar de Pedras», «Kama e o Génio», «A Noite que fora de Natal», «Super Flumina Babylonis», «O Urso, a Pantufa, o Quadro e o Coronel».

O segundo, também qualificado como «integral» e «absoluto», caracteriza-se pela descrição isenta, o pôr entre parêntesis de preconceitos e pressupostos, cujos exemplos, depurados de todo o psicologismo, são sobretudo os de *Os Grão-Capitães:* «O Bom Pastor», «Os Irmãos», «Choro de Criança», «Os Salteadores», etc.

Mas, ao fim e ao cabo, até este «positivismo integral» é de certo modo crítico, porque, como lembra Sena, «toda e qualquer visão do mundo é estética»[7]. «Aquele realismo mais ou menos tradicional não o creio válido, hoje, se não for subjectivo, isto é, se não brotar de uma revolta das nossas memórias pessoais, às quais se aplique a crítica socio-filosófica da criação estética consciente […] sejamos objectivos com a fantasia e subjectivos com a realidade […] [o que equivale a] reconhecê-la como algo que, para lá do que nos ensinaram que ela seja, só será o que criticamente virmos que ela é, com a nossa própria consciência e o nosso poder de recriá-la e fazê-la»[8]. «Mais do que nunca, hoje, a criação literária, ou poética no mais amplo sentido, tem de ser uma actividade crítica, em que o poeta assume as suas responsabilidades de não só testemunhar do seu tempo, mas dar expressão à realidade dele»[9].

---

[4] *Dialécticas Teóricas…*, cit., pp. 45-6.

[5] *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, «Prefácio (1966)», cit., p. 259.

[6] *Os Grão-Capitães — Uma sequência de Contos*. Lisboa, 1976, p. 15.

[7] Id., p. 18.

[8] *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, «Prefácio (1966)», cit., pp. 258-9.

[9] «O Poeta e o Crítico na Mesma Pessoa…». In *Dialécticas Teóricas…*, cit., pp. 250-1.

Esse abandono da pura fenomenologia em favor de um realismo crítico deteta-se, por exemplo, nas seguintes passagens: «Saí. O único sinal da manhã era apenas o apagarem-se os lampiões, por sectores, à medida que eu avançava, deixando atrás de mim uma escuridão a que procurei fugir, correndo, para acompanhar o ritmo do electricista que, lá longe, não sei onde, ia de comutador em comutador»[10]: «Ali deitados ambos, separados já, quem são? Será que o sabem? Será que voltarão a ser o que antes eram? De nada vale que perguntemos: de nada adianta que, nos gestos de um e de outro, tentemos ler o que eles por si mesmos tentam ler. […] Não, o melhor é olharmos, em silêncio, contendo a respiração, como eles dormem […] mas dormirão por muito tempo ainda? E se estivermos aqui, tão perto deles, quando eles acordarem? Que pensarão de nós?»[11]; «Alguém correra, num estralejar de pés descalços, a acender a luz. E, um a um, iam ficando todos sentados na beira dos beliches, os de cima pendendo as pernas para as cabeças dos de baixo, os de baixo resmungando contra os pés dos outros, enquanto um ou outro se estirava ainda, sem se atrever a adormecer, alongando a sua nudez maliciosamente desperta pelas ideias de terra próxima. Diálogos esparsos se estabeleciam, de cima para baixo, e de lado a lado do dormitório, entre cortados de chalaças que seriam, noutra madrugada menos densa de noites mal dormidas, um nervosismo expectante, alegremente curioso de novas terras e novas prostitutas, e demasiado ansioso na sua virilidade obsessiva para não ser, como era, adolescente»[12].

Autobiografia e ficção

«Ficções-verdadeiras ou fantásticas — estes trechos são-no, mesmo quando haja neles muito de autobiográfico ou não sejam senão isso»[13]. «Na verdade, o 'papagaio verde' foi meu, e não apenas do narrador; fui eu quem esteve a ponto de morrer em Penafiel; fui eu quem assistiu àquelas cenas portuenses, onde perpassa um 'choro de criança'; eu quem, testemunha omitida, participou do *strip-tease* no 'Bom Pastor'; eu quem ouviu a conversa do quartel e observou os manejos descritos em 'Os Irmãos'; eu quem desembar-

[10] «A Campanha da Rússia». In *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, cit., p. 139.

[11] «Os Amantes». In *Antigas e novas Andanças do Demónio*, cit., pp. 241-4.

[12] «A Grã-Canária». In Os *Grão-Capitães*, cit., p. 193.

[13] *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, «O Elucidativo Prefácio (1960)», cit., p. 248.

cou na Grã-Canária. Tudo aconteceu, ou terá acontecido, *quase* assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias à ficção* — razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria de *Os Grão-Capitães* é direta ou indiretamente autobiográfica — com que amargura às vezes —, a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção»[14].

Todavia, as marcas autobiográficas, embora menos evidentes numa primeira leitura, são igualmente detetáveis em *Antigas e Novas Andanças do Demónio* e em *O Físico Prodigioso*, acerca do qual o autor diz que pouco do que alguma vez escreveu «é tão autobiográfico como esta mais fantástica das minhas criações totalmente imaginadas»[15].

Um autobiografismo que deixa de o ser para se transformar plenamente em ficção. Para esta leitura converge uma curiosíssima entrevista a Camões (aqui como em *Super Flumina Babylonis* imaginada em moldes de algum modo especulares) de que transcrevo este passo: «— Pintar a mulher amada?! — exclamou. — Mas eu nunca pintei mulher nenhuma. Ou só pintei as que não amei […] Sois então dos que não distinguem a verdade do que o poeta escreve e a verdade do que ele vive? Sois dos que não entendem que a arte é bicéfala? Protestei que sempre combatera pela águia de duas cabeças»[16].

O Bem e o Mal

Mas é talvez no tratamento do Mal que se deteta uma tónica comum na diversidade da ficção de Jorge de Sena. No prefácio de *Antigas e Novas Andanças do Demónio* afirma ele tratar-se «por certo [de] perambulações demoníacas»[17], o que desenvolve em 1966: «Todo o mundo sabe que uma das melhores maneiras de soltar o diabo às canelas dos bem-pensantes de todas as cores e feitios é falar nele, com ares de ironia, como se não existisse. É possível que ele não exista. Mas é minha opinião que o nosso mundo precisa muito dele […], que vai sendo tempo de, para instalar-se uma ordem mais

[14] *Os Grão-Capitães*, «Prefácio (1971)», cit., p. 15.

[15] *O Físico Prodigioso*, «Pequena Nota Introdutória a uma Reedição Isolada». Lisboa, 1977, p. 11.

[16] «O Fantasma de Camões». In O *Reino da Estupidez*. II. Lisboa, 1978, p. 65.

[17] *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, «Prefácio (1960)», cit., p. 248.

consentânea com a dignidade do Homem, se começar a venerar, com respeito, o Espírito Maligno, já que a veneração ao Outro parece que não dá grandes resultados… De resto, servir a dois senhores não consta que seja fácil, embora haja especialistas disso; e, na maior parte dos casos, não é negócio limpo, a menos que se conclua que ambos são o mesmo ou nenhum, e tudo era um lamentável equívoco que durou de mais. Para a descoberta deste equívoco, ou para a instalação definitiva dele, ou para o triunfo da virtude, através do respeito ao Maligno, é que eu, com muita modéstia de propósitos, e toda a cautela necessária ao trato de questões tão transcendentes, desejo contribuir, com os talentos que me foram dados (e melhor é não perguntar por quem, na grande dúvida que a resposta encerra)»[18].

Pondo de parte a ironia, Jorge de Sena sintetiza num texto ensaístico a superação das dicotomias maniqueístas: «Não subscrevo a divisão do mundo em bons e maus, entre Deus e o Diabo. Apesar da minha formação hegeliana, e também por causa dela, os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação de maniqueísmos simplistas»[19]. Essa tensa coexistência dos contrários é particularmente visível em «O Grande Segredo», «Mar de Pedras» (*Antigas e Novas Andanças do Demónio*), *O Físico Prodigioso*, assim como, de um modo geral, na sequência de contos *Os Grão-Capitães*, «livro indignado, sarcástico e duro», que esconde, afinal, «a mais sentida delicadeza, o amor da humanidade»[20]: «Diz-se às vezes que há muito amor do mal no evocá-lo e referi-lo. E que é disso que ele se perpetua. O mal não se perpetua senão no pretender-se que não existe, ou que, excessivo para a nossa delicadeza, há que deixá-lo num discreto limbo. É no silêncio e no calculado esquecimento dos delicados que o mal se apura e afina — tanto assim é, que é tradicional o amor das tiranias pelo silêncio, e que as Inquisições sempre só trouxeram à luz do dia as suas vítimas, para assassiná-las exemplarmente. Por outro lado, o que às vezes parece amor do mal é uma infinita piedade de que os 'bondosos' e os 'puros' se cortaram: uma compreensão e um apelo em favor de que o amor do 'bem' não alimente nem justifique a monstruosidade do mal, tanto mais monstruoso quanto mais, psicossocialmente, a idealização

[18] Id., pp. 256-7.

[19] «Para um Balanço do Século XX». In *Dialécticas Teóricas da Literatura*, cit., p. 257.

[20] *Os Grão-Capitães*, «Dedicatória», cit., p. 10.

dessa 'bem' o confinou a ser»[21]. Ex.: «As Ites e o Regulamento», «Os Salteadores», «A Grã-Canária» (in *Os Grão-Capitães*).

Estilo(s)

«Os estilos, em sentido estrito, são técnicas, principalmente hoje, quando temos deles uma consciência histórica e temática (ou também intencional) que os pode, a todos, tornar igualmente pessoais. Um estilo pessoal é uma atitude que se assume, uma orientação que se escolhe, uma obliquidade individual de tratar as coisas e as pessoas, uma estrutura que se constrói delas e da linguagem: um escritor que se preza tem, dentro da sua maneira de ser, tantos "estilos", no velho e obsoleto sentido da palavra, quantas as coisas de que fala»[22]. Poderemos, assim, exemplificar «[…] um estilo elegante e discreto de 'fin-de-siècle'»[23] em «A Noite que fôra de Natal», «o tom poético da narrativa»[24] — «epopeia em prosa de *O Físico Prodigioso*»[25]; o estilo narrativa de viagens em «A Grã-Canária» e «Duas Medalhas Imperiais, com Atlântico»; o estilo de memória em «Homenagem ao Papagaio Verde», cujo final se transcreve: «… creio firmemente que, se há anjos-da-guarda, o meu tem asas verdes, e sabe, para consolar-me nas horas mais amargas, os mais rudes palavrões dos sete mares»[26]; o estilo conto infantil, didático e explicativo mas ironicamente assumido, em «Razão de o Pai Natal ter Barbas Brancas»: «Por tudo isto é que o Natal é pai e tem barbas brancas, para se distinguir do outro, que traz brinquedos do inferno, brinquedos que, como os meninos também sabem, são feitos neste mundo, tal qual como os outros brinquedos. Ora como se vê por esta história, e ao contrário do que até eu próprio julgava quando comecei a escrevê-la, houve, não uma só, mas inúmeras razões, para o Natal ser pai e ter barbas brancas. Para acabar, não me perguntem de quem ele é pai. Não façam perguntas tolas, como as pessoas crescidas. Muito em segredo, sempre digo que não sei ao certo, o que sei não posso

[21] Id., «Prefácio (1971)», p. 19.
[22] *Antigas e Novas Andanças do Demónio,* «Prefácio (1966)», cit., p. 260.
[23] Id., loc. cit.
[24] *O Físico Prodigioso,* «Pequena Nota Introdutória…», cit., p. 11.
[25] Id., p. 17.
[26] «Homenagem ao Papagaio Verde». In *Os Grão-Capitães,* cit., p. 52.

dizer… e, de resto, talvez os meninos venham a saber mais do que eu»[27]; um estilo conto infantil se deteta também no título e início da «História do Peixe--Pato»: («Era uma vez um homem que vivia numa pequenina cabana à beira--mar, lá para as bandas das Áfricas, das Índias ou dos Brasis, onde o calor é tanto que o mar parece de vidro azul, e as florestas crescem tanto que se apertam, apertam, e chegam mesmo ao pé da água»[28]), escrito a pedido dos filhos mais velhos cuja expectativa foi desde cedo traída pois, como afirma o autor, «… saiu uma coisa cheia de coisas terríveis, evidentes ou não, que crianças não podiam *ler* nem entender, mas que, se ouvissem lhes dariam pesadelos…»[29]. Destaca-se ainda um estilo surrealizante em «O Comboio das Onze», que desde a epígrafe se pauta por um dos *152 Proverbes mis au goût du jour*, de Paul Eluard e Benjamin Péret: «Quand un œuf casse des œufs, c'est qu'il n'aime pas les omelettes»; deste conto transcrevo este saboroso diálogo: «Pancrácio e a figura reclinada nos seus braços conversavam. — Se procurares que a chuva não te suje a testa, importa que acrescentes uma pedra ao caldo. — É evidente, meu amor Infesta — dizia ele —, que sempre e desde sempre te darei da caixa uma pitada. — Ouvi dizer que nunca encomendaste outros remédios, além dos que se tomam de quatro em quatro horas. — Às onze, por isso, eu sabia que nos encontraríamos. Quando quiseres, fora das onze, que nos encontremos… — Mas não são já onze, e vamos no comboio. Nem todas as teias, sabes?, são das que nos servem. Umas há que não se misturam. E outras vezes é o sangue dos guardas que não liga com elas»[30].

Experimentalismo

Quanto ao Experimentalismo, cuja presença Sena igualmente sublinha, assinalo a título de exemplo, a narração intercalada de «Os Irmãos» e «Os Salteadores»; a narração recíproca, posteriormente abandonada, de «Os Amantes», a experimentação da forma ensaio dentro da forma conto em «Conto Brevíssimo»; a dupla narração em *O Físico Prodigioso*[31];

---

[27] «Razão de o Pai Natal Ter Barbas Brancas». In *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, cit., p. 29.

[28] «História do Peixe-Pato». In *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, cit., p. 91.

[29] Id., notas, p. 249.

[30] «O Comboio das Onze». In *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, cit., p. 66.

[31] *O Físico Prodigioso*, cit., p. 64.

Eu era muito moça e muito inocente quando meu pai me casou com Gundissalvo. Nesse tempo, não vivíamos aqui, mas na corte do Imperador, ou nos acampamentos da Ásia, ao serviço dele. Gundisalvo era muito mais velho do que eu e enviuvara três vezes antes de casar comigo. Dizia-se que ele tinha matado as outras, e as minhas donzelas e a minha ama todas me avisaram disso. Eu, cheia de medo, atrevi-me a falar a meu pai.

Eu era muito moça, mas dia e noite sonhava com os homens, desde que uma vez vira meu pai nu. Quando meu pai me fez saber que aprazara casar-me com Gundisalvo, que era seu irmão de armas e se parecia com ele, nos modos e no porte, eu sonhava só com Gundisalvo, e a espada dele, que lhe pendia à cinta, entrava por mim dentro a rasgar-me, como eu não me atrevia a sonhar que meu pai fizesse comigo, e como eu vira que ele ia fazer a uma donzela que gritava.

e ainda a recriação de poemas de Camões integrados na forma de narrativa que é «Super Flurnina Babylonis», que passo a citar: «… era um grande poeta, transformava em poesia tudo o que tocava, mesmo a miséria, mesmo a amargura, mesmo o abandono da poesia. Tremendo todo, mas, com a mão muito firme, começou a escrever… Sobre os rios que vão de Babilónia e Sião assentado me achei… Riscou, desesperado. Recomeçou. Sobre os rios que vão por Babilónia me achei onde sentado chorei as lembranças de Sião e quanto nela passei… E ficou escrevendo pela noite adiante.»[32]

A caminho da conclusão: juízo valorativo

Terminarei o que apenas considero um (não muito) «elucidativo prefácio» à leitura de Sena ficcionista com uma última afirmação escrita a propósito da reedição conjunta das *Andanças* e *Novas Andanças do Demónio*, em que Sena atribui a «antigas» o significado de anteriores e nunca de decrépitas, num testemunho por certo orgulhoso mas, como lhe é habitual, extremamente lúcido: «Tem o autor recolhidas vaidade e arrogância (que é quanto lhe resta sendo escritor num país aonde só a ignorância e a maldade fazem críti-

[32] «Super Flumina Babylonis». In *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, cit., p. 192.

ca, com raras excepções) para saber, queiram ou não, que histórias suas serão sempre novas…»[33].

Bibliografia de Jorge de Sena

Por ser muito extensa e diversificada, aconselho o leitor eventualmente interessado a consultar a última obra publicada: *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*. Lisboa, 1981, pp. 299-301; dela transcrevo apenas a parte referente a ficção, bem como algumas obras ensaísticas usadas, como apoio aos textos-base:

— *Andanças do Demónio*. Contos. Lisboa, 1960;
— *A Noite Que Fora de Natal*. Conto. Lisboa, 1961;
— *Novas Andanças do Demónio*. Contos. Lisboa, 1966;
— Os *Grão-Capitães*. Contos. Lisboa, 1976; 2.ª ed., 1979;
— *Sinais de Fogo*. Romance. Lisboa, 1979;
— O *Físico Prodigioso*. Novela. Lisboa, 1977; 2.ª ed., Lisboa, 1980;
— *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. 2.ª ed., revista, Lisboa, 1980.

— *O Reino da Estupidez* I. Lisboa, 1961; 2.ª ed., 1979;
— *Dialécticas da Literatura*. Lisboa, 1973; 2.ª ed., ampliada, 1977, como *Dialécticas Teóricas da Literatura*;
— *O Reino da Estupidez*. II. Lisboa, 1978;
— *Dialécticas Aplicadas da Literatura*. Lisboa, 1978.

[33] *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. «Nota Introdutória a uma Dupla Reedição», p. 12.

O CORAÇÃO DO SOL

Lourenço Revisitado*

Falar de Eduardo Lourenço: a questão passa pela diagonal de uma preparação que reconheço não ter cabalmente para o delineamento de um trajeto global e o irrecusável fascínio de tocar as palavras ardentes com que iluminou a poesia e a modernidade, nomeadamente portuguesas.

Diagonal que atravessa o locus, apenas para mim relevante, de certa minha inquirição do universo. Outros melhor do que eu analisarão a sua raríssima capacidade para, no dorso múltiplo da poesia, da filosofia, da história portuguesa e europeia, refletir sobre a especificidade de ser português, tal como mostram *O Labirinto da Saudade* ou *Nós e a Europa ou as duas razões*[1]; mas também para, assumindo *ab initio* como «risco total»[2] uma escrita «à nascença marcada por um intenso sentimento de culpabilidade e remorso»[3], na certeza de que «não há ensaísmo feliz»[4], produzir permanentemente o milagre «de estar no mundo como em casa»[5], segundo um percurso pessoal que, à imagem do que considera europeu, se caracteriza por uma «exigência infinita de saber. Errância: deriva no espaço, mas também no tempo, aventura espiritual sem fim, cotejando em permanência não só a possibilidade, mas até a necessidade de erro…»[6]. Outros melhor do que eu analisarão o que Eduardo Lourenço aponta como uma «obsessão permanente»[7], «a da desarticulação, da des-estruturação das nossas mitologias culturais herdadas do

---

* Publicado em *Letras e Letras*. 27 (mar. 1990).

[1] *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote, 1978; *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: IN-CM, 1988.

[2] *Tempo* e *Poesia*. Porto: Inova, 1974, p. 12.

[3] *Heterodoxia I* e *II*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1987, p. XIV.

[4] *Ibid.*, p. XII.

[5] *Nós e a Europa*, cit., p. 23.

[6] *Ibid.*, p. 77.

[7] *Heterodoxia*, cit., p. XIV.

século XIX e a tentativa de uma re-estruturação do discurso cultural português no seu conjunto»[8] com as quais, aliás, quotidianamente convivo.

Na escrita como em casa

1. Habitação do mundo: sínteses súbitas

Centrarei a minha abordagem precisamente no campo em que possuo uma preparação mais adequada e em que o confronto com os textos do Autor me foi crucial — o da Literatura propriamente dita, sobretudo da Poesia. Servirão de base: *Fernando Pessoa Revisitado*[9] e «Esfinge ou a poesia», «Tempo e poesia», «"Orpheu" ou a poesia como realidade» e ainda; «"Presença" ou a contra-revolução do modernismo português?», reeditados em *Tempo e Poesia*[10]. Mas não ainda. Necessário se torna lembrar como a obra de Eduardo Lourenço é enriquecedora e surpreendente, prometendo modestamente sempre menos do que na verdade revela.

Revelação que surge, o mais das vezes, nos breves interstícios do desenvolvimento de um assunto concreto. De repente, o assunto estudado, imagem central ou única no texto, recorta-se sobre uma brilhante síntese, discretamente surgida nas margens da exposição, rápida e luminosa mais-valia que brota com a força da necessidade e a contenção que a tornam, desde logo, candidata a ser infinitamente citada. Refiro-me às lúcidas afirmações de passagem que, na linha da melhor crítica portuguesa (os nomes que me ocorrem são os de Jorge de Sena e Óscar Lopes), Eduardo Lourenço formula, extravasando os limites exatos do objeto definido por ele e por nós como escolha para recusar a repetição de «verdades» tantas vezes irrefletidas, sistematicamente glosadas: «Recusar a verdade dos outros ou o espírito com que eles a vivem [afirma] não é o mesmo que encontrar a sua. É apenas ficar nu, situação inconfortável num mundo vestido…»[11]. Na reformulação dessa comovente disponibilidade, o Autor enuncia, dispensando justificações ou provas de exaustividade, questões como: «Tivemos a explicação pelo sexo. Agora temos de aguentar, a todas as horas e de todas as maneiras, a explicação pe-

[8] *Ibid.*

[9] *Fernando Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. 2.ª ed. Lisboa: Moraes, 1981.

[10] Cit., pp. 31-8, 39-46, 47-67, e 165-194, respetivamente.

[11] *Heterodoxia,* cit., p. 90.

los interesses de classe. O sexo dava-nos, ao menos, imagens brilhantes em torno de Moisés e o monoteísmo ou do cisne e a Leda de Leonardo. Mas agora, nem isso. A pequena burguesia ou a burguesia inteira de Fernando Pessoa chegam e sobram para nos explicar a força e a angústia da "Ode à Noite"»[12]; ou, por exemplo, «Durante anos — até 1968 — muitos intelectuais e universitários europeus participaram, se não com júbilo, ao menos com alguma compunção na missa, cantada em todos os tons, da Grande Culpabilidade Ocidental.»[13]; ou ainda, «O milagre do *Só*, da *Clepsidra*, de *Indícios de Oiro*, tão frágeis barcas de um só passageiro não teve lugar no grande transporte colectivo do Neo-Realismo»[14], que inaugura uma cascata de sucessivas sínteses em que desagua o esplêndido capítulo final de *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista.*

Até por isto seria pena não ter lido todo o Eduardo Lourenço. Nunca se sabe se, ao virar de uma esquina, um súbito cometa espalha a sua cauda deslumbrante. Por uma fração de segundos ou por meia dúzia de páginas mais detalhadas, ainda que extrapolações excecionais de um núcleo essencial, incandescente, estruturante na sua obra. Um exemplo muito claro deste segundo tipo é «Uma Literatura Desenvolta ou Os Filhos de Álvaro de Campos»[15], onde o «caso» de Fernando Pessoa, concretamente o do tão amado Álvaro de Campos, que há largo tempo tinha em mente, serve ao Autor para traçar uma rápida e acutilante perspetiva do que a ficção portuguesa não foi e começa a ser.

2. Habitação do tempo; confronto com a modernidade

Aproximamo-nos assim de aspetos fundamentais dos textos que designei como objeto preferencial, não só pelas questões circunstanciais aduzidas mas também por considerá-los a mais alta aposta do ensaísta. Em *Fernando Pessoa Revisitado* e *Tempo e Poesia*, o Autor enfrenta brutalmente as duas entidades míticas que o último dos títulos encerra, a saber: «essa temática do Tempo […] que [escreve em 1987] […] se dispersará por inconstância ou

[12] «Explicação pelo inferior ou A Crítica sem classe contra Fernando Pessoa». In *Ocasionais I*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984, p. 113.

[13] *Nós e a Europa*, p. 67.

[14] *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*. 2.ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1983, p. 210.

[15] In *O Tempo* e o *Modo*. IV, 42 (out. 1966), pp. 923-5.

desespero metafísico, nas mil e uma reflexões que a realidade literária»[16] lhe viria a suscitar; a palavra poética que «concentra misteriosamente [a luz de] que a nossa existência recebe o máximo de claridade»[17]. E aqui é preciso, inadiável, enfrentar o mistério Pessoa-*Orpheu*, desafio à reflexão sobre a modernidade e inextricável novelo na poesia portuguesa. Eduardo Lourenço fá-lo. Até que o explicita de uma maneira mais pormenorizada mas igualmente definida em *Fernando Pessoa Revisitado*. Redefinem-se aqui as sinuosas, complexas relações Caeiro / Campos. Este recorta-se como aparição fulgurante — «Todos temos a impressão, quando a poesia de Campos nos bate no rosto, de entrar em inesperada terra de promissão»[18] — cujo «abalo sísmico nunca mais deixou de repercutir não só nó espaço poético posterior […], mas no mais vasto espaço da consciência linguística reveladora do imaginário português em todas as suas dimensões»[19]. (O Autor exemplifica, em nota, com ficcionistas, expressões fílmicas ou mesmo críticas).

Este, confronto com o genial poeta português aparece a Eduardo Lourenço como uma última (máxima?) figuração do cálice de fogo que em momento algum hesitou em beber. Nunca saímos, pois, do terreno da poesia onde, tendo por únicos guias os poetas, o ensaísta confessa a «urgência de uma espécie de osmose»[20] com a obra, aproximação inominável e sem alternativa ao que chamamos realidade. «É *poeticamente* que habitamos o mundo ou *não o habitamos*»[21]. «Ferido de ingénita impotência, o discurso traduz apenas o nosso-curso-no-mundo»[22].

O coração do sol

Resta, por isso, a quem parece situar-se entre a eterna pena de não fazer poesia e a excecional capacidade de acolhê-la, tocá-la, analisá-la, incorporar no corpo do seu texto as figuras que lhe são medulares, como o paradoxo. Da

[16] *Heterodoxia*, cit., p. XIV.
[17] *Tempo e Poesia.*, cit., p. 46.
[18] *Fernando Pessoa…*, cit., p. 71.
[19] *Ibid.*, p. 82.
[20] *Tempo e Poesia*, cit., p. 22.
[21] *Ibid.*, p. 42.
[22] *Ibid.*, p. 43.

«loucura invisível da verdade»[23] à «terra incircunscrita do Instante»[24], à «imobilidade imóvel (de Aristóteles), coração inaudível de todas as coisas»[25], o percurso é recorrente e uno: dar resposta a «Como nomear a fabulosa árvore sem morte sobre a qual, pássaros sonâmbulos, acordamos perpetuamente em atraso e adormecemos perpetuamente em avanço?»[26]. Nesta tensa conciliação dos opostos as prosas que naturalmente me surgem mais próximas são a de Ramos Rosa e o de um (aqui excecional) Fernando Pessoa que, no quase apontamento «Para a memória de António Nobre», afastando-se da sua argutíssima dialética habitual, se deixou embalar pelo «sentimento português das almas e das coisas, que tem pena de que umas não sejam corpos, para lhes fazer festas, e de que outras não sejam gente, para poder falar com elas»[27], acabando por identificar com a do poeta a sua e a nossa condição: «órfãos de pai e de mãe, perdidos de Deus, no meio da floresta, e chorando, chorando inutilmente, sem outra consolação do que essa, infantil, de sabermos que é inutilmente que choramos»[28]. É também assim que Eduardo Lourenço desdobra a palavra poética numa exposição clara e universal da condição humana. Somos, sem aviso prévio, configurados «no ardente silêncio onde vamos»[29]. De algum modo análogo à poesia de Campos, também neste discurso os leitores reconhecem, «como num espelho fabulosamente hiperbólico mas fraterno, a pouco hiperbólica dificuldade de existir como se sonham e todos nos sonhamos»[30]. Atentemos, para concluir, nas audácias subterrâneas do Autor: «De um mundo submetido à divisão e à morte a palavra poética faz uma esfera que se reenvia de cada ponto o prodígio simultâneo das suas cintilações. Aí marcamos connosco o encontro sempre adiado com a plenitude esquecida e inesquecível de nós mesmos. Fadigas e vertigens marcham com passo igual na estrada eternamente parada desse fabuloso Instante para o qual a palavra poética nos conduz. Ou talvez melhor, que ela abre.

[23] *Heterodoxia*, cit., p. 3.

[24] *Tempo e Poesia*, cit., p. 41.

[25] *Ibid.*, p. 40.

[26] *Ibid.*, p. 41.

[27] In *Páginas de Doutrina Estética*. Selecção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, 1946, p. 53.

[28] *Ibid.*, p. 55.

[29] *Tempo e Poesia*, cit., p. 43.

[30] *Fernando Pessoa…*, cit., p. 82.

Nele vemos então que nunca passamos de onde estamos. Tudo aí repousa perto e nós, o perdido há muito, o tocado agora, o esperado amanhã. Mesmo a morte espera lá fora, na antiga Samarcanda para onde nos convoca em vão. A palavra poética — sempre no limiar de si mesma — nos subtrai à dissolução, abrindo-nos de chofre as cem portas do instante, nossa pátria ilimitada e natural»[31].

«A nossa exploração terminou. […] Com que lâmpada exploraríamos o coração do sol»[32]?

[31] *Tempo e Poesia*, cit., p. 43.
[32] *Ibid.*, p. 46.

A NUVEM PRATEADA DAS PESSOAS GRAVES

ou a existência de um *chão que não precisa de voar*[*]

A Nuvem Prateada das Pessoas Graves, verso chave do livro de Rui Costa[1] nunca realizado no corpo de um poema, mas título de um deles e do livro que nestas páginas nos reúne, prende, de imediato, somos levados a pensar, pela novidade que, com mestria, refaz a tradição, pela sageza de uma dicção tão levemente etérea quanto gravemente comedida.

Enganamo-nos se pensamos que é por isto, ou apenas por isto, que nos prende. Este verso puro e único, microcosmos perfeito do universo do livro, faz-se de rigorosa regularidade e perfeita simetria. Como um espelho reflete a imagem dada de um objeto, ele projeta, na primeira parte (*A Nuvem Prateada*) o celeste sobre o terreno (*as Pessoas Graves*), numa simetria perfeitíssima em que a curva melódica da voz sobe, primeiro, e depois desce, em doze sílabas métricas divididas em dois segmentos rítmicos idênticos (6+6) que se subdividem, especularmente, na modulação simétrica 2-4 // 4-2: oó ooóó // ooóó oó. Tudo isto constitui *A Nuvem Prateada das Pessoas Graves* que nos guiará na travessia deste ardente deserto.

Por favor, aceitem ser guiados pela nuvem e tocar o deserto. Se não se importam, começamos pelo princípio em que, pela sinédoque das mãos, nos é apresentada a terra, como limpidamente escreveu outro poeta, «sem uma gota // de céu»[2].

> Há pessoas que amam
> com os dedos todos sobre a mesa.
> Aquecem o pão com o suor do rosto

[*] Publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. II, XXII (2005), pp. 655-668.

[1] V. N. de Famalicão: Quasi Edições, Biblioteca «Uma existência de papel», Prémio Daniel Faria 2005.

[2] Carlos de Oliveira, «Infância». In *Trabalho Poético*. Vol. 1. Lisboa: Sá da Costa, [s/d], p. 3.

e quando as perdemos estão sempre
ao nosso lado.
Por enquanto não nos tocam:
a lua encontra o pão caiado que comemos
enquanto o riso das promessas destila
na solidão da erva.
Estas pessoas são o chão
onde erguemos o sol que nos falhou os dedos
e pôs um fruto negro no lugar do coração.
Estas pessoas são o chão
que não precisa de voar.
(«O pão», p. 11)

Impossível não querer tocar este fulgor de chão transfigurado, tecido de pessoas e processos que nos salvam, na sua essencialidade enxuta e radiante, da perda imemorial ou pessoal que se entrevê em «solidão» e «fruto negro». Tudo o resto é liso, quente, pão caiado, suor do ser humano que sustenta «o sol que [lhe] falhou os dedos». «Aqui estão as mãos. / São os mais belos sinais da terra.»[3] — disse um dia Eugénio de Andrade num poema que continua a comover-nos. Mas onde Eugénio abriu o espaço do voo — «Os anjos nascem aqui» —, Rui Costa, de forma definida e intensa, concentrou forças sobre o chão, sobre a mesa, imagem de estabilidade terrena, e sobre o pão como alimento essencial, o alimento dos alimentos: «Há pessoas que amam / com os dedos todos sobre a mesa». E, no novo gesto de reerguer o sol, não admira, portanto, que não precisemos de voar.

O poema seguinte demora as mãos e o olhar sobre o esplendor objetual que um «tu» muito abrangente nos faz configurar como «ponta dessa sombra onde repousa / o mundo».

não colher as mãos, alimentar os objectos.
tocá-los devagar, deixando o fio correr desde
o ar até à ponta dessa sombra onde repousa
o mundo. tenho a certeza de que algo se
mexe no silêncio. olho uma vez. olho uma vez.
sei que falas com as coisas. que tens um pacto
com as rãs, outros pequenos animais, certos verdes
hereditários gestos. que nem que quisesses me
poderias contar. e sei de tudo limpo e é para ti que

[3] «Coração habitado». In *Até Amanhã*. 5.ª ed. Porto: Limiar, 1978, Obra de Eugénio de Andrade, vol. 2, p. 45.

inclino as mãos quando percorro as cidades e as
esqueço. esta pequena saudade é uma floresta
de silêncios. sou capaz de adormecer sobre o fogo.
(«Não colher as mãos», p. 12)

Entre os momentos em que o fogo se aviva («o mundo ardia»), a chama, às vezes, baixa, deixando algum lugar à presença da subjetividade ou ironia, leve, dita em verso mais curto e intimista:

Não sei se sabes
que a meio da manhã
o verde dos teus lábios
passou para as encostas
e um gomo transparente
adormeceu nos juncos e abriu.
Abriu um brilho qualquer
na gruta fria e pôs uma fogueira
pequenina numa taça
e elevou as mãos quentes
pelo dia.
talvez tu saibas que o principal
do amor
é uma montanha de efeitos secundários
(«Não sei se sabes», p. 22)

A limpidez de um olhar nítido e puro permite ao Autor, na linha acutilante de Caeiro e de Almada, «reaver a inocência» para reescrever um objeto tão velho, tão visitado e agora tão novo como a flor:

A flor é um animal ao mesmo tempo
doce e profundo. Tem muitos olhos mas
estão todos voltados para dentro e são os teus.
(Por isso te sentes livre só até ao começo da
escuridão). Mas é aí que a sua polpa aquece
e a tua memória se inflama.
Quando pensas
a flor é uma poça escura sem remorsos. Tem
dentes que tocam o tecido justo sob a pele e
o fazem vibrar: quando isso acontece nós dizemos
que as suas cores (mãos) são belas.
(«A flor», excerto, p. 42).

E no único texto em que o poema é objeto de reflexão e escrita, escreve o Autor a sua crença ilimitada nas pessoas que, ao contrário da paisagem real, são a paisagem transmutada do mundo amado, necessário e possível.

> Não são poemas o que eu escrevo.
> São casas onde os pássaros esperam.
> Nas suas janelas coincide o mundo.
> Nos seus esteios resvalam gigantes.
> Algumas vezes ódio.
> Algumas vezes amor.
> Não são mortalhas incondicionais do medo.
> O HÓSPEDE DA CASA NÃO
> TEM O DEVER DE SER FELIZ!
> Não são poemas que eu escrevo.
> São espelhos onde os rostos principiam.
> («Não são poemas», p. 19)

É agora tempo de lermos «A nuvem…», na sua excecionalidade de poema novo, meigo e manso, generoso e salvífico, já não apenas das pessoas de poderosas mãos, mas da humanidade no seu todo, incluindo as pessoas graves que olham para o chão e, delicadamente libertas do seu centramento, podem ligar o alto e o baixo, atravessando, com a lei da gravidade, a terra inteira. A recuperação dessas pessoas e daquelas cuja imagem a nuvem brandamente encerra lembra de modo irrecusável a evidência legada por Carlos de Oliveira: «A noite é a nossa dádiva de sol aos que vivem do outro lado da Terra»[4].

> A nuvem prateada das pessoas graves
>
> Nem sempre se deve desconfiar das pessoas
> graves, aquelas que caminham com o pescoço inclinado para baixo,
> os olhos delas a tocar pela primeira vez o caminho que os pés confirmarão [depois.
> Às vezes elas vêem o céu do outro lado do caminho que é o que lhes fica por [baixo dos pés e por isso do outro lado do mundo.
> O outro lado do mundo das pessoas graves parece portanto um sítio longe [dos pés e
> mais longe ainda das mãos

[4] «Provérbio». In *Trabalho Poético*, cit., p. 114.

> que também caem nos dias em que o ar pode ser mais pesado e os ossos se enchem de uma substância morna que não se sabe bem o que é. Na gravidade dos pés e da cabeça, e também dos olhos, com que nos são alheias quando as olhamos de frente rumo ao lado útil do caminho que escolhemos, essas pessoas arrastam uma nuvem prateada que a cada passo larga uma imagem daquilo que foram ou das pessoas que amaram.
> Essas imagens podem desaparecer para sempre se forem pisadas quando caem no chão. A gravidade dos pés e da cabeça, e também dos olhos, destas pessoas, é, por isso, uma subtil forma de cuidado. (p. 27)

Por favor, não pisem esta nuvem! E antes de assentarmos ambos os pés no deserto, demoremo-nos um pouco neste poema de resgate da gravidade e sua eventual cinzentania que, com magistral dicção de moderada sageza e amplo fôlego, transforma em prata etérea o cinzento do mundo, num gesto de subtil cuidado e compaixão cuja necessidade remonta à queda inicial. Relembremos o início do *Livro do Génesis*, quando o mundo começou a ser «Céu / sem uma gota / de terra»[5] .«No princípio Deus criou os céus e a terra. A terra era informe e vazia. As trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas.

Deus disse: "Faça-se a luz!" E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz e às trevas, noite. Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o primeiro dia.

Deus disse: "Haja um firmamento entre as águas para as manter separadas umas das outras". Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam sob o firmamento. E assim aconteceu. Deus chamou céus ao firmamento. Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o segundo dia.

Deus disse: "reúnam-se as águas que estão debaixo dos céus num único lugar, a fim de aparecer a terra seca". E assim aconteceu. Deus à parte sólida chamou terra, e mar, ao conjunto das águas. E Deus viu que isto era bom.»[6]

A sequência da narrativa da criação dos céus e da terra, com a criação dos luzeiros, das plantas e dos animais, não é relevante para a constituição deste universo poético. Refiramos, mais adiante, apenas, a seguinte passagem: «Quando o Senhor Deus fez a terra e os céus, não havia arbusto algum pelos campos, nem sequer uma planta germinara ainda, porque o Senhor Deus não tinha feito chover sobre a terra e não havia homem para a cultivar. O Senhor

[5] Carlos de Oliveira, «Infância», in *Trabalho Poético*, cit., p. 8.
[6] *Gn*, 1, 1-10.

Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida e o homem transformou-se num ser vivo.»[7]. Segue-se a criação da mulher, a tentação, a queda e a célebre predição divina: «Comerás o pão com o suor do teu rosto»[8].

São estes os tijolos de luz que servirão de base à construção da poderosa enciclopédia textual e simbólica de Rui Costa, em que agora vos peço que assentemos os pés e respiremos, queimando aspetos acessórios, mais ou menos impuros, de compreensão desesperadamente lógica ou de espartilhos estéticos e/ou geracionais. «Não lhe(s) toquemos senão com os materiais secretos / do amor»[9].

E já lá estamos. O livro, que se divide em três partes, estabelece ele próprio a globalidade da progressão no chão nobilitado. Na primeira, «As mãos no fermento da luz», reúne o Autor Deus e o homem, formado, aliás, à Sua imagem e semelhança. Se Deus é luz e a partir dela formou o universo, o fermento é da terra e do homem e introduz no pão — como elemento discretamente ígneo — uma transmutação qualitativa. O fermento, como sabemos, estava ausente do maná, pão diretamente caído do céu e do pão ázimo que, segundo a tradição judaica, era comido para celebrar a antiga Páscoa, passagem, anterior, digamos, à transformação. Misturando o fermento na luz, Rui Costa assume a plena função demiúrgica que o homem, à imagem e semelhança de Deus, necessariamente poderá assumir e que todo o grande poema consciente ou inconscientemente refaz, sobretudo quando ultrapassa os limites estreitos da subjetividade para atear o processo de renovada nomeação. Isto nos prenuncia a segunda parte do livro, «As mãos a bater na boca» que, ao contrário do que poderia esperar-se, não abre para qualquer agressão, mas para uma nova etapa do caminho em que a parte pelo todo «mãos» bate à porta de uma outra mais elevada, «boca», aquela a quem, no *Génesis* ainda, antes da queda, Deus entregou o processo de nomeação: «…O Senhor Deus, após ter formado da terra todos os animais dos campos e todas as aves dos céus, conduziu-os até junto do homem, a fim de verificar como ele os chamaria, para que todos os seres vivos fossem conhecidos pelos nomes que o ho-

[7] *Gn*, 2, 5-7.

[8] *Gn*, 3, 19.

[9] Daniel Faria – «Não levantemos os homens que se sentam à saída». In *Homens que são como Lugares mal Situados, Poesia*. V. N. de Famalicão: Quasi Edições, 2003, p. 127.

mem lhes desse. O homem designou com nomes todos os animais domésticos, todas as aves dos céus e todos os animais ferozes»[10]. Uma passagem genesíaca do *Alcorão* conta que Deus «ensinou a Adão todos os nomes dos seres e das coisas»[11] e com isto ordenou que os anjos se lhe submetessem. Todos o fizeram, exceto Lúcifer[12]. Nomear é, portanto, uma função tão alta, que pode situar-se logo abaixo da criação. As mãos batem na boca como a uma nascente de luz e dela jorram poemas como «A nuvem prateada das pessoas graves». Mas vejamos, primeiro, a transição efetuada com «Fim da primeira parte».

> queres que eu escreva, que te minta, que eu te diga mais como se o resto fosse: tudo. Não escrevo. Dorme. Os meus rios não jorram desta boca. As minhas mãos abriram uma na outra são poemas amedrontando os campos, repartindo. Não me chames. Eu morei aqui. Tenho um quarto sem história num país ausente. Todas as manhãs canto deitado na garganta, e ainda tenho medo. Todas as manhãs acordo e emudeço. Nesta cidade os homens não chegam ao pescoço. Por isso estalam nos sonhos, soberbos, por entre gatos parvos ruminando a morte nas gavetas. Não quero biografia, quero memória. Não quero a vida, quero o lugar do amor. E como as coisas demoram quando de perto trazem: espaços, fracturas, certos castanhos acidentes. E esta pequena falta de jeito para as coisas. As coisas.
> Alguém encontrará o rosto no pão aflito. Parado, na noite. Abrindo, a noite.
> Contra a tristeza dizer: eu oiço mãos que tombam no silêncio. (p. 24)

A mão que escreve solicita a futura «boca de som» enquanto produz — escreve e diz — matizes intermédios e vários em que às vezes desponta, mesmo que para ser, por pendor anacrónico ou estético, a seguir desviado por uma afirmação irónica como «faltam dois doze-e-avos / para coisa alguma», um grito potente, imediato e antiquíssimo, infindo lume de um Romantismo sem «ismo», essencial, maduro:

> Alcabrás! Trompe por céus eslavos
> malsames gritos de flores raiunas
> Que gritos? Que mares escunas
> requebram ondas de peixes bravos?

[10] *Gn*, 2, 19.
[11] *Alcorão*, II, 31.
[12] *Alcorão*, II, 30-37.

Solidões? Rochedos alticavos?
A luz treme mas o peito adorna
o infindo lume.
(«Alcabrás!», excerto, p. 32)

O «infindo lume», a luz, agora fermentada, explode plenamente na última das partes, «A contaminação das mãos», em que a mão e a nuvem se fundiram nas altas temperaturas do poético e sagrado onde os opostos coexistem. Lê-se no poema «Biótica», cuja forma gráfica, como desmesurada pupila de perfil, aponta o mundo: «Mais / água-de-fogo-dirá- e o peito a responder-lhe / com um mar do tamanho de um coração a / que falte o fuso […]: o mundo é a / mais exacta forma do amor» (p. 39). E em «Boca de som» pode dizer-se: «Antes de mais nada não trazer as mãos» (p. 46). Para entrar plenamente na «construção da luz» e na «matéria do ar».

Toda a luz é subterrânea.
Escrevo sob a pele o seu peso, a Laranja — Sal
rejubila mudando sempre de nome.
As mulheres são o animal fendido que mais vezes
tempera o ar que me respira: introduzem na minha
consciência o espasmo que adensa, a partir da boca,
o interior do chão (sem mais rodeios: fazem-me
feliz) ----------
Continuo a escavar, os primeiros pilares
abatem. Estremecem na cabeça dos poemas
quando o caule do absinto lhes cinge
particularmente os olhos.
Há um túnel à direita de todas as coisas
por que se azula as mãos.
Quando a memória refaz o equilíbrio
já as primeiras gotas de suor cavalgam.
O túnel é agora um espaço
aberto sob o ar, um túnel maior: o que seremos
cava por dentro do que somos.
(«A construção da luz», p. 40)

Bom dia. Também eu sou feito de marfim.
Estes são os meus amigos d'hoje: folhedo
para entreter as mãos, pontas de madeira
grossa para depois comer. Hoje havia água
e a minha boca é cheia.
Nunca o mínimo deus me salvou.

> Nem luz nem a treva. Às vezes, de madrugada,
> visito as mulheres que lavam e que cantam.
> Trabalho com elas e há um forno transparente
> onde cozer o pão. Depois elas perguntam sempre
> quem sou e eu respondo: sou alguém que come pão
> e que se senta fora da casa com as mãos na terra.
> E elas começam a cantar e nunca me falam de
> amor.
>
> Ainda tenho pensamentos mas já não os penso.
> Falo como o sono nutre a sua teia e o seu
> veneno. Só os bichos da terra e os que andam
> no céu são brancos E digo:
> Acende uma fogueira ao que sobrar do
> mundo.
>
> («A matéria do ar», p. 45)

E prosseguimos. Agora percebemos que este mundo simbólico, sagrado em estado puro (pois sem crença), é feito com tijolos de luz muito precisos, reacendidos por uma poderosa força centrípeta e centrífuga, de escolha cada vez mais rigorosa e clara. É um universo seco e despojado. Daí que não inclua a memória do *Génesis* na criação da vida progressiva, da matéria da água propriamente aquática, do verde, das árvores e dos animais. As etapas refeitas são as atrás citadas — da luz às grandes águas primordiais e marinhas. «Mar», para Rui Costa, não é grande extensão de água pura, é água bem salgada e em permanente movimento. Mar, ar e fogo são os elementos absolutos de um deserto despojado e altíssimo, de iluminação, contemplação e criação. Qualquer verde é, diríamos, quase aqui uma erva daninha; e que aqui não há terra ou esta terra não suja. É a mais pura areia, multiplicação de pequeninos globos de cristal e de luz. Bem semelhante ao sal, elemento esotérico que, em substituição da água, pode servir para abluções nos rituais de purificação da tradição islâmica. E até a água se transmuta em cristal: «A memória é uma líquida mensagem de aloendros / […] mordendo uma outra água com vértices ao fundo» (p. 18). «Com o homem começa o invisível» (p. 35) nas suas cores simbólicas, radicais, absolutas: branco, azul. E o verso poderoso, de tónus muito forte e elevado, recolhe e recompõe as palavras amadas, «palavras sempre ditas com paixão»[13] — pão, fermento, mãos, pessoas, luz, leite, praia, caiado, casa, sol, sangue, montanha, azul, sal, túnel,

[13] Sophia de Mello Breyner – «Pátria». In *Livro Sexto*. 4.ª ed. Lisboa: Moraes, 1972, p. 59.

maçã, laranja, laranjal ao sol, papoila, água-de-fogo, forno, lâmpada, livro branco, rosa, memória, marfim, leão, fogueira — e põe com elas «pedra sobre pedra sobre pedra» (p. 51).

O verso que, segundo Mallarmé, de diferentes vocábulos refaz um vocábulo total, novo, encantatório e estrangeiro na língua[14] é a incessante elevação após Babel, que nenhuma nuvem obscurecerá e nenhuma chuva inundará neste universo de deserto sob o sol. Da nuvem, para além da pulsante mutação das formas vista em matéria de ar, o que fica é a ambivalência da metamorfose anterior à manifestação e aberta à sua multiplicidade. Como «névoa de fogo», sendo a etapa cósmica que aparece a seguir ao estádio caótico, correspondendo à ação dos três elementos anteriores ao sólido[15]. Como estádio mutante, apropriado a grandes apoteoses epifânicas, seja o estado primordial de Alá, antes da manifestação, seja o de Deus, no *Livro do Êxodo*[16], guiando os Judeus, alternadamente de dia e de noite, coluna de nuvem / coluna de fogo, o mesmo fogo que se manifestara a Moisés na sarça ardente. Não atingindo a epifania absoluta da transfiguração, como a narra Mateus[17], a «nuvem» de Rui Costa transfere do céu para o chão uma transfiguração modulada, fundindo a luz e o cinzento em prateado comovente e frágil. Brilho que depois ergue a alturas que queimam e cegam, irmãs da combustão concisa de Carlos de Oliveira ou mais fervente e livre de Herberto Helder, irmãs terrenas das espadas flamejantes de querubins e anjos bíblicos em «Faca de incêndio»:

> 1
> Nós, quem: a respiração suspensa
>
> A casa era na praia uma coincidência
> feliz: o homem e a mulher a comer a areia
> de mãos enegrecidas e o peito a cuspir ar.
> de facto nunca foi assim. começando pelo
> leite: era branco e devia ser fervido. ferviam

[14] No original: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire», Avant-dire au *Traiité du Verbe* de René Ghil – *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1984, p. 858.

[15] Cf. Cirlot, *Dicionário de Símbolos*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2000, p. 264.

[16] *Ex.*, 13 e 14.

[17] *Mat.*, 17.

o leite, coando a luz pela janela fina.
por certo vinha de um centro de madeira
mais recôndito que os livros na janela, o peitoril
a derrubar as mãos que entre os dois.
Às vezes era excessivo o que diziam, quer dizer,
havia sangue manchado de memória, árvores
que nunca mais se esqueciam de crescer: Prosa!
Mas também era verdade que algumas palavras
saíam já da sua boca com a direcção do vidro
e que nessa altura um riso mais leve que o mar
apareceu a rodear a porta.
Não sei se quando a noite começou a esquecer
eles ainda usaram as mãos que entre os dois.
Mas da primeira vez que não precisaram de dormir
a casa estava vazia e
desaparecera.
O ar que lhes saía dos olhos ferveu o leite
que derramava até ao cravo das mãos.
E era no coração do átomo. (p. 48)

3

Primeiro antepassado: a criança cega

Era no verão que ela morria mais.
A culpa era da mãe quando lhe disse: salga
as tuas mãos, filha, não vá o mar desaparecer.
E ela meteu as mãos no mar e deixou-se ficar,
de cara ao ar de agosto e zelo em plena consciência
pela areia. Claro que estava predestinada
e decerto veríamos o impulso súbito que não
cabe na estreiteza do relato. Chamavam-lhe poder
e caíam de borco julgando transformar-se em
conchas de absinto. Mas isso era antigamente.
Escreveu-se um livro reduzindo a história da cidade
a um feitiço eleito, o que despertou a fúria dos vizinhos.
As mulheres começaram a usar luvas e a inspeccionar
o nível das águas todas as noites, antes do jantar.
Ela aprendeu a roubar e tocava harpa com vergonha
dos ouvintes que subiam às casas adjacentes
para ouvir. Mas ninguém sabia que ela já não estava
lá e que era do orvalho que crescia do lado do mar
que continuava a retirar o sal.
Quando a manhã cegava a duna
ela rompia os dedos todos e encostava
a cabeça. (p. 50)

4

A casa mexia-se sozinha ao redor das mãos

A casa mexia-se sozinha ao redor das mãos.
Era fria, de malas vazias a remendar a base
e dissemos pedra sobre pedra sobre pedra.
morreram: os meus amigos vinham jantar
com a terra. E não havia nada para lhes dar
a não ser a máquina de erguer janelas rente
aos ombros. Aquecia-se água, descia junto à pele
o lume: apertando os ossos, imaginando o respirar
mais fino. As colheres eram pequenas fantasias
do sono, animais que abriam muito os olhos
junto à fome. Os antigos comunicavam sentimentos
o método da penumbra que escapara à melancolia aberta
por fora. Mas por fora já não havia nada:
e nós amámos a casa como um osso
no interior da
pedra. (p. 51)

7

O sonho: a escada aos pés da alegria

Ela queria dar maçãs mas sem saber porquê
e caber no chão e esquecer-se do seu nome
e de crescer. depois, ela queria ter um país
a rebentar na boca, um amante ciumento
a respirar cheio de medo. e poder fingir
que o esquece e queimar-se muito
nas palavras que lhe diz.
havia de mostrar-lhe as mãos cinzentas
e de cuspir o seu amor na água podre
dos caminhos. e havia de matá-lo,
com a mão de aço na coroa
da cabeça e o sangue a florir nas ruas de ver-
melho, arrastando poemas, candeeiros,
a cama, o lençol branco, a mesa da cozinha,
um nome da alegria, o cesto para o pão,
e haviam de chegar à mesma casa, árvore, país,
corpo, sonho, vida, poema, como uma fonte
que regresse à própria boca
ainda com mais sede. (p. 55)

Diria Sena: «não há regresso após tanta invenção»[18]. E nós? O que nos faz Rui Costa? Para fechar o livro, coloca-nos no chão. São dois poemas curtos mas intensos, puro fruto sem planta, sem folha, quase silêncio puro. Abolida a fronteira da subjetividade, abolida a oposição eu / tu e a distinção nós / mundo, colocam-nos no transparente chão, amplo lugar do amor, coalhada e fervente memória, agora nossa:

> De como às vezes a tarde se aproxima, sempre
>
> Se não queres morrer, morre: Em cada coisa inteiro
> um morango respira, o teu irmão
> de sangue. (p. 60)

> Neste silêncio as casas gritam.
> Podia também dizer assim:
> As tuas mãos segam na sombra
> Deixam a fruta madura à porta
> do coração. (p. 61)

«Há pessoas que amam / com os dedos todos sobre a mesa. […] Estas pessoas são o chão / onde erguemos o sol que nos falhou os dedos». Acredito, Rui Costa, que todos nós por si reunidos, cúmplices mais ou menos tácitos deste mergulho poderoso nas profundezas simbólicas e rítmicas desta respiração inteira, somos hoje, graças a si, a quem profundamente agradecemos a construção do chão, da luz e da memória, pessoas «que não precisam de voar».

[18] «Bach: Variações Goldberg». In *Arte de Música, Poesia II*. Lisboa: Moraes, 1978, p. 178.

O ENSINO DA LITERATURA PORTUGUESA:

percursos do tempo na Modernidade[*] [1]

Se postularmos a «incerteza inquieta», a «interrogação e reflexão […] crítica»[2] corno características fundamentadoras da modernidade, o professor que frequentemente problematiza a sua atividade científica e pedagógica deve ser então considerado figura paradigmática da mesma. Por outras palavras, antes ainda de abordarmos a questão da Modernidade corno objeto, é já nela que a prática nos situa quando nos encontramos num congresso de Professores de Literatura que se propõe refletir, em várias alíneas, sobre o seu ensino.

O próprio sintagma «literatura de expressão portuguesa» releva a meu ver de um ecumenismo científico que é igualmente urna das suas vertentes características (ecumenismo limitado por urna língua, ou línguas, que lhe serve sobretudo de demarcação operatória).

Antes de abordar o ponto fulcral da minha comunicação, convém talvez que me situe; apesar de dificultado por um número muito elevado de alunos, o ensino de Literatura tem-me sido uma atividade gratificante, onde com frequência recorrem as questões:

1) O que é a literatura?

2) O que é o ensino?

3) Ensino de literatura: o que ensinar? Como ensinar?

---

[*] Publicado em *X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa / I Colóquio Luso-brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa — Actas*. Lisboa: Instituto de Cultura Brasileira da Universidade de Lisboa, 1986, pp. 695-705.

[1] Esta comunicação baseia-se na docência de duas cadeiras: *Introdução aos Estudos Literários* (aulas teóricas e práticas) e *Literatura Portuguesa I* (aulas práticas, sob a regência do Prof. Doutor José Augusto Seabra). Tomei apenas em consideração o aluno médio do 1.º ano, e não alguns casos excecionais que, felizmente, sempre aparecem.

[2] Henri Lefebvre – *Introduction à la Modernité*. Paris: Ed. Minuit, 1962, p. 10.

Às duas primeiras perguntas, que por si só constituiriam temas para diferentes congressos, e para evitar respostas simplistas ou incomportáveis nos limites espaciais de uma comunicação livre, responderei em termos pessoais, mas que me parecem traduzir a evidência deste encontro: creio na Literatura; creio no Ensino; completo-as com a resposta ao ponto 3), onde procurarei explicitar os meus pontos de vista, relacionando-os com a experiência pedagógica de duas disciplinas do atual modelo curricular.

O ensino da Literatura situa-se entre dois limites, que são o primeiro e último contacto com o texto. «Enquanto 'ensinar a ler' consiste em facultar instrumentos mentais para a análise, o ensino da literatura […] é possível»[3]: «… a actividade docente consistirá em ajudar a aprender a ler, sendo o aprendizado tarefa de cada uma, na continuidade de experiências e tentativas pessoais»[4], num incessante jogo entre a análise textual, que explora a rede infinita do sistemático, e do sistema que ele convoca e transgride — da textualidade a uma vasta transtextualidade englobando a Poética e a História Literária que, centrada sobre a «variabilidade literária»[5] («história dos signos da Literatura»)[6], se revela assim, ela própria, uma abordagem interna do discurso literário. Como lembra Serge Doubrovsky, a experiência dessas leituras — uma primeira, que sustenta a análise, e a última, que a justifica («… não se falou tanto da obra e sobre a obra senão para que ela enfim fale»[7]), — é da ordem do Estético, visa a «fruição» «dando a esta vocábulo a sua plena carga erótica…»[8]. No seu ensino, espécie de «Kama-sutra intelectual»[9], o professor assumirá o lugar de convergência do conhecimento e da fruição, desempenhando o papel de mediador «pelo qual se encarna o verbo»[10].

---

[3] Jacinto do Prado Coelho – *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976, p. 64.

[4] Id., *ibid.*, p. 66.

[5] Iuri Tynianov, cit. por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov – *Dicionário das Ciências da Linguagem.* Lisboa: Dom Quixote, 1973, p. 181.

[6] Roland Barthes – *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972, p. 7.

[7] Serge Doubrovsky – «Le point de vue du professeur». In Tzvetan Todorov (dir.) – *L'enseignement de la Littérature*. Cerisy-la-Salle: Plon, 1971, p. 20.

[8] Id., *ibid.*, p. 18.

[9] Id., *ibid.*, loc. cit.

[10] Id., *ibid.*, p. 23.

Aclarados os aspetos que considero fundamentais, gostaria agora de refletir sobre alguns pontos do atual «curriculum» de *Línguas* e *Literaturas Modernas*.

Embora *Introdução aos Estudos Literários*, que integra o tronco propedêutico do primeiro ano não seja necessariamente, por definição, uma cadeira de Literatura Portuguesa (o Decreto 53/78, art.º 7.º, 2 explicita que esta «compreenderá, além de uma introdução aos conceitos fundamentais da crítica e da história literárias, uma iniciação prática na técnica de análise de textos literários»), ela tem, no Porto, desempenhado de algum modo essas funções, pois, numa aula em que participam conjuntamente alunos de todas as variantes de Línguas e Literaturas Modernas, o professor pode, apenas, analisar textos literários na língua que todos têm em comum.

Esses textos, deixados ao gosto de cada docente, têm sido escolhidos por um critério de exemplaridade (relativamente a problemas como Literariedade, Géneros Literários, etc.) e de proximidade cronológica, não se incluindo obras de ficção anteriores ao Realismo ou de poesia anteriores ao Decadentismo-Simbolismo. Razão deste critério: pensar-se que seria mais fácil recomeçar pela Modernidade porque

a) Não poria problemas de língua como, por exemplo, a Literatura Medieval.

b) Se afiguraria mais conhecida e mais motivadora.

Numa palavra, tentou-se ir ao encontro de um «horizonte de expectativas»[11] que imaginávamos ser o dos nossos alunos e eles próprios imaginavam que o fosse[12].

O trabalho das aulas práticas, complementado por pequenos inquéritos sobre leituras, mostrou-me que, como afirma Sena, «a ideia de que o que está mais próximo de nós no tempo é necessariamente mais interessante, e de que, por próximo, o compreendermos melhor é, em princípio, inteiramente falsa. Ninguém compreende do passado ou do presente senão aquilo que está preparado para compreender»[13]. Da Modernidade, o aluno que chega ao primei-

[11] Cf. Hans Robert Jauss – «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria». In Gumbrecht *et alii – La actual ciencia literaria alemana: Seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Trad. esp. Salamanca: Anaya, 1971, pp. 37 ss.

[12] S. Doubrovsyk – *op. cit.*, p. 13.

[13] Jorge de Sena – «Sobre o perspectivismo histórico-literário». In *Dialécticas Teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 203.

ro ano conhece apenas a vulgata que os meios de comunicação de massas constantemente lhe oferecem: «as mitologias» do novo, da juventude, da mulher moderna, da técnica, da publicidade que lhes faz apelo, etc. Mostra-se, portanto, permeável, a uma mera vulgarização de certa temática moderna. Leu e lê pouco — durante o ano letivo fará um esforço para cumprir as leituras de indicação escolar. O que lhe levanta mais dificuldades é, evidentemente, o trabalho de forma que é, afinal, definidor de qualquer forma de Arte.

Assim, os argumentos expostos relativamente a b) estendem-se também a a), se encararmos o texto no sentido de «logotesis» explicitada por Barthes como criação de línguas[14]. Qual é para ele a Modernidade possível? Uma Modernidade que ponha entre parênteses a «certeza e arrogância»[15] do Modernismo, a iconoclastia das vanguardas, sobretudo se centrada na escrita.

Permitam-me citar alguns exemplos da docência da narrativa: «Super flumina Babylonis» e «História do Peixe-Pato» de Jorge de Sena[16], assumindo e transformando uma certa tradição de conto, foram terreno ótimo para formular uma série de reflexões sobre esta forma de narrativa e a questão literária em geral. Os alunos compreenderam, aprenderam, gostaram. Já a inclusão no programa de «K 4 O quadrado azul»[17] de Almada Negreiros se revelou insatisfatória. Ao escolhê-lo, eu pretendia, para além de lhes fazer conhecer um texto diferente, defraudar o seu «horizonte de expectativas» relativamente ao conto e ao discurso literário, mostrando com o jogo sistemático das infrações o que o texto não era e eles esperavam que fosse. Se conseguiram aderir a certas infrações-inovações como a presença de palavrões e estrangeirismos, a transcrição da oralidade coloquial — rejeitaram a dissolução do género e da personagem, revelando-se incapazes de assumir a ironia e a dissonância[18]. Não sentiam ainda a necessidade de pôr-se «a nascer outra vez»[19], para usar a expressão de Almada. Acabaram por perceber, mas detestaram. Depois de duas tentativas, retirei-o do programa, pois concordo em

[14] Roland Barthes – *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. port. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 9.

[15] H. Lefebvre – *op. cit.*, p. 10.

[16] Jorge de Sena – *Antiga e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70, 1978.

[17] Almada Negreiros – *Contos* e *Novelas*. Lisboa: Estampa, 1970.

[18] Cf. Octavio Paz – *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981; Hugo Friedrich – *Structures de la poésie moderne*. Paris: Médiations, 1976.

[19] Almada Negreiros – *Poesias*, Lisboa, Estampa, 1971.

absoluto com Jacinto do Prado Coelho: as aulas de Literatura devem ter «algo de festa ritual»[20]. Um último exemplo: o romance de Almeida Faria, *A Paixão*[21], onde tentei, para além dos problemas do discurso da narrativa, acentuar a germinação do significante, o lirismo, um certo retorno do trágico[22], revestiu-se para alguns de uma dificuldade inicial: a focalização interna múltipla, sistematicamente adotada em toda a primeira parte, «Manhã». (Creio poder afirmar que os seus hábitos de leitura não ultrapassaram genericamente um certo século XIX realista e naturalista e seus epígonos.) Vencida esta dificuldade, inimaginável *a priori* para mim, «entraram» plenamente no texto; muitos deles quiseram ler a sequência da tetralogia, o que me parece, por si só, remunerar indubitavelmente a escolha.

Para concluir provisoriamente esta reflexão, direi que a análise de textos literários modernos me parece correta nesta cadeira, se a sua escolha for cuidada, tendo em conta a realidade dos alunos e não a sua imagem puramente imaginada em termos que narcisicamente dupliquem a do professor. Que a Modernidade nos mostre que não há um tempo único mas uma pluralidade de tempos coetâneos[23].

Passarei agora à cadeira de Literatura Portuguesa I, que inaugura a série de cadeiras de Literatura Portuguesa no *curriculum* de L.L.M.

O confronto com os *curricula* de 1957 e 1968[24] mostra que ela tinha aí idêntica designação. Mas se não era precedida do vocábulo «História» o facto é que, não só por uma prática consuetudinária, como por analogia com numerosas cadeiras de Cultura, Arte, História e Filosofia, cuja designação era a de «História de + X», a Literatura Portuguesa funcionava em grande parte como História da Literatura, debruçando-se por um período que começava na Idade Média para, em muitos casos, nem ultrapassar o século XIX.

Depois da revolução de abril, cada Faculdade tentou elaborar um plano de reestruturação onde desejava corrigir as lacunas que durante o anterior Regime tinha podido constatar. É assim que, abolidas as precedências e mesmo a aceitação de uma sequência obrigatória, se mantém no Porto a Literatura

[20] Jacinto do Prado Coelho – *op. cit.*, p. 45.

[21] Almeida Faria – *A Paixão*. 3.ª ed. Lisboa: Estampa, 1977.

[22] Jean-Marie Domenach – *Le Retour du Tragique*. Paris: Seuil, 1967.

[23] Ortega y Gasset – *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: El Arquero, 1976.

[24] Decretos n.º 41341 e 48627, respetivamente.

Portuguesa como área trienal, subdividida em seis semestres. Exprimindo o desejo de que «os alunos não se exponham a repetições ou omissões fundamentais»[25], o Plano da Secção de Românicas da Faculdade de Letras do Porto acrescenta: «…convir […] que cada unidade obedeça a uma tónica, temática, metodológica ou outra; […] nas cadeiras de Literatura, que se pretende ver libertas das fatias históricas ou cronológicas do ensino tradicional, propõe-se a escolha entre vários "percursos", (tentar linhas, áreas) permitidos por uma tónica diferente de unidade para unidade:

I — Poesia

II — Ficção

III — Teatro

IV — Ensaio

V — Prosa (não ficção nem ensaio)

VI — Poesia e/ou Ficção»[26].

Substituía-se, assim, a divisão por épocas por uma divisão epolífica onde, no fundo, a História Literária poderia retomar aqui mais do que nunca, como «fatia». Creio que, em alguns casos, assim aconteceu. Por isso me ocorre uma das frases inaugurais de *O grau zero da escrita*: «… é lá onde a História é recusada que ela age mais claramente»[27].

Em 1978, o decreto[28] que legislou de novo uma uniformização curricular das Faculdades de Letras, aproveitaria alguns aspetos dos planos de estudos anteriormente vigentes. Nela, a Literatura Portuguesa, trienal a não ser na Licenciatura de Estudos Portugueses, recém-criada, em que se tornava quadrienal, era abrangida pelas seguintes disposições: nas cadeiras plurianuais de Literatura o estudo deveria seguir «uma ordem cronologicamente regressiva» (art.º 10.º, 3). A História da Literatura, silenciada como formulação explícita, entrava pela discreta porta das traseiras mas invertendo a ordem sagrada da tradição.

[25] Plano de reestruturação da Secção de Românicas da Faculdade de Letras do Porto (novembro de 1974).

[26] Idem.

[27] R. Barthes – *Le Degré Zéro…*, cit., p. 7.

[28] Decreto n.º 53/78, de 31 de maio.

Esperava-se, talvez, deste modo, apresentar o hipotético fantasma do retorno ao pré-1974 e simultaneamente ir ao encontro dos desejos manifestados depois de Maio de 68 por alguns alunos e professores como R. Barthes que, em Cerisy-la-Salle, precisamente num colóquio sobre o Ensino da Literatura, criticando o «clássico-centrismo» ainda reinante, sugeria que «se fizesse História da Literatura, às arrecuas: em vez de tomar a história da literatura de um ponto de vista pseudogenético, deveríamos tornar-nos o centro dessa história e remontar…»[29], o que era, como ele próprio adiante acrescenta, «evidentemente um paradoxo»[30], apontando a necessidade de libertação «da imagem de um tempo histórico linear, para aceitar imaginar um tempo mítico […] no qual o *antes* e o *depois* não tivessem a mesma distribuição lógica que o tempo linear, e aplicar isso à literatura»[31].

A simples inversão do *depois* para *antes* não parece, portanto, ir de encontro à proposta de Barthes que acabava por definir a escrita moderna como «a que vinha atravessando e subvertido todas as escritas anteriores…»[32].

Eis como de novo a dúvida pedagógica se coloca: como fazer a análise do século XX sem remontar, pelo menos, a Baudelaire ou mesmo ao Romantismo, como pretendem Octavio Paz[33], Hugo Friedriech[34] António José Saraiva e Óscar Lopes[35], entre outros. Mas serão estes antecedentes em que temos começado a fundamentação do programa, suficientes para a abordagem de um Pessoa ou um Sena, em cujos textos se processa a transmutação de todo o «enxurro lírico»[36] de uma literatura e cultura ocidentais?

Talvez nenhum melhor exemplo do que o da geração que no século XX produziu um «Supra-Camões»[37], *Orpheu*, para refletir sobre a sua vontade de assumir toda uma Literatura e, por outro lado, a sua rejeição por parte do

---

[29] R. Barthes – «Réflexions sur un manuel». In *L'enseignement de la Littérature*, cit., p. 177.

[30] Id., *ibid.*, p. 184.

[31] Id., *ibid.*, loc. cit.

[32] Id., *ibid.*, p. 191.

[33] O. Paz, *op. cit.*

[34] H. Friedrich, *op. cit.*

[35] Ant6nio José Saraiva e Óscar Lopes – *História da Literatura Portuguesa*. 5.ª ed. Porto: Porto Editora, s/d.

[36] Jorge de Sena – *Da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1959, p. 104.

[37] Cf. Fernando Pessoa – *A Nova Poesia Portuguesa*. Lisboa: Inquérito, s/d.

público leitor da época. Que alunos universitários de então foram capazes de compreender essa aventura a vir?

Agora Jorge de Sena: folheio ao acaso a *Poesia I*, onde a transmutação de formas antigas é evidenciada pelo simples contacto com títulos como «Soneto a muitas vozes», «'Tenção' do amor nocturno», «Ode a um reformador do Mundo», «Madrigal», «Balada das coisas e não», «Glosa à chegada do inverno», «Vilancete», «Cantar do amigo perfeito», «Rondel» ou dos vinte e um sonetos sem título que constituem *As Evidências*[38], como posso discutir com os alunos a afirmação de que «o verso livre é uma inconsciente experimentação de outras combinações quantitativas»[39] se eles não possuem a referência da versificação regular?

Se é certo que alguns elementos de História Literária os auxiliam na abordagem de textos é também certo que, devendo o programa comportar «o mínimo de três temas ou problemas»[40], dificilmente se poderá despender com cada texto o tempo desejado, cabendo muitas vezes ao aluno ler sozinho. Será ele já nesta altura capaz de fazer cintilar o texto moderno?

O que os críticos dizem sobre a Modernidade, quer acentuem o seu carácter de rutura, como R. Barthes e J. Kristeva, quer acentuem uma continuidade, estabelece, em qualquer dos casos, uma ponte com o que situámos antes. Quando Octávio Paz, por exemplo, fala da tradição moderna como tradição da rutura, heterogénea, situa-se por oposição à tradição clássica, homogénea[41].

Creio que a transcrição de algumas das suas considerações sobre a complexidade contraditória da Modernidade ajudará a clarificar o objeto da minha reflexão: «o poema é história e é aquilo que nega a história no instante em que a afirma»[42]. Na Modernidade, vários modelos temporais convergem: «face à história e suas mudanças, [ele] postulou o tempo de origem, o instante ou o ciclo; face à sua própria tradição, postulou a mudança e a crítica»[43].

---

[38] Jorge de Sena – *Poesia I*. 2.ª ed. Lisboa: Moraes, 1977, pp. 70-1, 96-7, 106-7, 148, 152--3, 163, 164 e 167, 165-6, 166 e 179-89, respetivamente.

[39] Jorge de Sena – «Posfácio» a *O Indesejado*. Porto: Paisagem, 1974, p. 180.

[40] Cf. nota [28].

[41] O. Paz, *op. cit.*

[42] Id., *ibid.*, p. 227.

[43] Id., *ibid.*, p. 211.

É talvez a espiral a figura que melhor exprime a coexistência das formas cíclica e linear; «retorno em espiral a uma pluralidade»[44] em que o mesmo é vivido como outro, «o moderno-centrismo não pode [pois] ser vivido como um clássico-centrismo»[45] invertido, mas antes como «paixão crítica: amor imoderado, passional, pela crítica e seus precisos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada do seu objecto, crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega»[46].

Pelas razões que tenho vindo a expor, afigura-se-me que a distribuição das cadeiras de Literatura pela ordem atualmente estabelecida, embora possível, não é a mais desejável. Apoiar-me-ei ainda em afirmações de Maurice Blanchot sobre as virtualidades não concretizadas de Mallarmé: «Poderíamos dizer que assimilámos […] a obra de Mallarmé, mas não *Un coup de dés*. *Un coup de dés* anuncia um livro muito outro que o livro que ainda é o nosso […]. No fundo […] lemos os livros mais pobres que se possa conceber e continuamos a ler, depois de alguns milénios, apenas como se não fizéssemos senão começar a aprender a ler»[47]. Ora, se não me engano, os nossos alunos não são sequer incluídos no «nós» pronunciado por Blanchot. Raramente atingiram o ponto de poder assumir o 1.º verso de «Espiral»: «Um só poema basta para atingir a terra»[48].

Penso, portanto, que uma cadeira de Literatura Moderna seria francamente mais fecundante no final do que no início do curso. É que podemos correr o risco de, por falta de formação adequada, os alunos «lerem» esta Modernidade que nos apaixona como uma coisa tão fastidiosa como algumas que estudamos por exclusiva obrigação; e de, em vez de passarem a ler mais, poderem, em alguns casos, desinteressar-se de um certo número de leituras por muito tempo ou para sempre.

Gostaria de poder discutir estas reflexões, onde fiz convergir aspetos da investigação e da docência, com um número alargado de professores e alunos. E, se nessa altura ou noutra, tiver de modificar os meus pontos de vista, fá-lo-ei sem hesitar: neste caso, a «paixão crítica» salva.

---

[44] R. Barthes, in *L'enseignement de la Littérature*, cit., p. 192.

[45] Id., *ibid.*, loc. cit.

[46] O. Paz, *op. cit.*, p. 22.

[47] Maurice Blanchot – *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1971, p. 344.

[48] Jorge de Sena – *Poesia I*, cit., pp. 84-5.

Caderno de prefácios

EM QUE DESVIOS A RAZÃO SE FUNDA

(Quase Prefácio decerto desnecessário)*

Sabe-se que o discurso dissertativo produz basicamente dois tipos de livros, numa atitude mais-do-que-consensual de saber de experiências feito, com a sua parte inevitável de maniqueísmo simplista: os que nos fazem sentir estúpidos e os que nos fazem sentir inteligentes. Diz-nos ainda a experiência que, por gosto próprio, sem obrigações de ofício, leríamos apenas os do segundo tipo, embora, se somos investigadores num qualquer domínio do saber, tenhamos marcada na rede neuronal a memória de muitos milhares de páginas, tantas vezes honestas e bem intencionadas mas, no fim de contas, desesperadamente inúteis, porque fizeram com que acabássemos por pousar o livro, ou, se num esforço de rigor e vontade concluímos a sua leitura, esquecer o longo sofrimento que esta nos causou.

Seguindo a via do maniqueísmo simplista, qualquer Edição Crítica cairia inevitavelmente no primeiro tipo de livros, os que se arriscam a ameaçar-nos com a imagem da nossa incapacidade. Ora esta ilação, extraída a correr de uma simplificação que até agora nos foi ridente e funcional, necessita em absoluto de ser revista.

Qualquer Edição Crítica, se efetivamente o é (distinga-se com nitidez de casos cuidados mas infinitamente mais simples como o de texto acompanhado de variantes, por exemplo) assume por inerência o estatuto de obra tensa, extensa e complexa. Porque só há lugar para a Edição Crítica quando o estabelecimento do texto é realmente problemático. Assim, o filólogo, num finíssimo e exaustivo trabalho sobre as fontes, faz culminar todo o processo de investigação situado entre a génese e a tradição editorial numa proposta de estabelecimento de texto que não pode ser discreta.

---

* Publicado em *Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha*. Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, pp. 7-11.

Pelo contrário, se esta é apenas a mais plausível das hipóteses, precisamente o lugar onde a mais dramática responsabilidade do editor se assume, pondo em causa opções editoriais anteriores, imperam sobre ela o direito e o dever de esclarecer as causas e caminhos que levaram à sua formulação. Um imperativo deontologicamente tanto mais necessário quanto maior afastamento representar o estabelecimento do texto crítico relativamente à tradição existente. Este tipo de edição, onde o texto enfim apurado surge envolto em sucessivos patamares explicativos, pareceria, como já foi dito, condenado a esmagar-nos com o peso de uma informação rigorosa mas tantas vezes excessiva para os limites da capacidade humana. Numa palavra, da leitura. E a todos ocorrem exemplos de edições rigorosíssimas mas, até certo ponto, ilegíveis.

O ideal seria, pensa o leitor, o livro que aliasse a informação exaustiva à capacidade de nos fazer sentir inteligentes. Assim o creio. E sugiro-lhe como exemplo a Edição Crítica da *Clepsydra* de Camilo Pessanha, efetuada como Tese de Doutoramento por Paulo Franchetti em finais de 1992, que agora vem a público. *Ecce liber*.

A necessidade de editar devidamente o poeta era facto mais do que conhecido por leitores dedicados e, evidentemente, por estudiosos da sua obra. Uma necessidade que, por razões de vária ordem, que seria deslocado explicitar aqui, se via adiada, favorecendo a difusão de uma matriz textual que não teve, globalmente, a revisão do poeta, mas, pelo contrário — sabemo-lo agora sem margem para dúvidas —, a revisão insustentável e abusiva de João de Castro Osório.

Da necessidade desta edição nem cumpre falar mais. Detenhamo-nos antes naquilo que dela faz um momento alto na poesia portuguesa. O nome do poeta? Pleonasmo. Atentemos, então, na especificidade da *démarche*. O lago era pequeno. Mas fundo e muito turvo. A cada nova edição que fazia, o anterior editor acrescentava poemas; mas, ao fazê-lo, turvava mais as águas, sobretudo nos longos comentários que ia produzindo. Daí aquele sentimento de cansada incompreensão e desânimo com que tantas vezes os leitores de Pessanha se confrontaram quando quiseram aprofundar o estabelecimento dos seus textos. O lago era pequeno, dizíamos, mas estava muito turvo. Ficar perto do fundo era ficar no escuro, como tantas vezes nos sentimos, passeando «mudos entre as grades».

Paulo Franchetti não se conformou com esta hipótese. Quis tocar com as mãos no fundo do lago, que limpou de tanto lodo acumulado. Num trabalho rigorosíssimo e brilhante, optou pelas fontes fiáveis, fossem elas manuscritos autógrafos ou poemas éditos. Esgotou até ao limite do possível as fontes disponíveis, quase sempre reprodutíveis, quer por se encontrarem atualmente em Bibliotecas, quer por se encontrarem em mãos de particulares de generosidade sem reservas. Houve casos em que teve de conformar-se com cópias de autógrafos, o que nos narra com a total transparência que caracteriza o seu procedimento. E quem conhecia bem a obra de Pessanha apercebe-se de que, embora o futuro traga porventura novos dados (facto que o Autor não deixa de sublinhar), Paulo Franchetti empreendeu de certo modo a obra certa no momento certo: uns anos atrás, muitos dos acessos e contactos teriam sido mais difíceis, senão impossíveis; e o futuro é sempre sem certezas.

Conhecedor da Filologia contemporânea, que utiliza sem alarde, Paulo Franchetti opta por um modelo de edição que tem em vista a especificidade do *corpus* a editar. Este *corpus*, que é restrito, estava debaixo de águas muito escuras que, como vimos, urgia remover. Pacientemente, página a página, com elegância, delicadeza e solidez, o Autor — e é este um dos encantos dos livros que nos fazem sentir inteligentes — leva o leitor a entender que tinha sido induzido em erro pelas edições vigentes, do mito do poema ditado ao ordenamento da 1.ª Edição, da supressão das dedicatórias às evidentes correcções métricas e de pontuação. E esta é uma dificílima conquista: despoluir as águas. A partir da qual os versos do poeta «Na fria transparencia luminosa / Repousam, fundos, sob a agua plana.»

«E a vista sonda, reconstrue, compara.» Lúcida agora de uma «clareza dolorosa» que lhe foi induzida pelo editor, tranquiliza-a o facto de se manterem intactos os mais belos versos de Pessanha. No processo de perdas e ganhos que uma nova edição necessariamente coloca na memória estética do leitor, que oferece sempre uma maior ou menor resistência à incomodidade de toda a mudança, o único caso que parece poder eventualmente suscitá-la é o de «Violoncelo», aliás perfeitamente justificado pela regra de propor sempre a mais recente lição de Pessanha. Uma regra, no entanto, quebrada com clareza e coragem pelo editor que, entre propor uma versão posterior mas ainda em processo de refundição autógrafo para um dos sonetos do díptico

«San Gabriel» ou uma anterior versão publicada em jornal, opta aqui, excecionalmente, pela versão mais antiga, acabada.

Opções como estas, Paulo Franchetti não as pratica debaixo de nenhum argumento de autoridade, própria ou alheia. Pelo contrário, assume-as como opções de risco e puro raciocínio. Transcrevo a nota 56, respeitante ao referido soneto, e a meu ver imensamente elucidativa: «Mesmo considerados esses argumentos, sei que tal decisão sempre poderá ser questionada. Seria mais fácil eliminar a sombra de contradição que assim reponta sobre a coerência dos critérios, simplesmente registrando a versão corrigida dos sonetos, relegando a notas o texto do jornal. Mas como, em sã consciência, propor que o verso 1-11 Vem-nos guiar sobre a planicie azul. / seja de agora em diante transcrito como 11 Azas de cisne e o † saio azul… / ? Ou que o antepenúltimo verso do segundo soneto passe de 12 Fulgem as velhas almas namoradas… / para: 12 As velhas almas lugem namoradas… / ? Ou então que os versos I-13/14, que são, no jornal: 13 Da luz, do Bem, doce clarão irreal. / 14 Olhae! Parece o Cruzeiro do Sul! / passem a 13 Freme de luz! Em algido cristal, irreal, / 14 Fulgente, argenteo Cruzeiro do Sul… / ?»

Se a situação anterior lhe mereceu pormenorizada referência, repare-se com que simplicidade desarmante resolve uma questão gráfica, afinal relevante, do ponto de vista poético, porque sempre presente nos autógrafos do poeta: «Na apresentação do texto dos poemas, o primeiro verso de cada estrofe vem recolhido em relação aos seguintes, como Pessanha sempre o dispôs nos manuscritos.» E apercebemo-nos então que a generosidade ardilosa do trabalho de Franchetti é ir-nos propondo sucessivas descobertas como cascatas de evidências que nunca tínhamos visto. E o leitor fica ciente de que um trabalho de minúcia milimétrica e de rigor implacável pode ser um espaço de partilha intelectual e afetiva. Um livro onde o Autor nos faz sentir inteligentes.

Deixo agora o leitor, guiado por Franchetti, descobrir os úteis índices finais, a comodidade do texto-base junto às variantes, que torna tão simples de manusear a 3.ª parte da edição. Ainda aqui, se a especificidade de um *corpus* curto tornou possível esta disposição amável, é de sublinhar a funda sageza do editor que, propondo ao público um livro que, sem prescindir de um rigor sem brechas, soube transmiti-lo de uma forma acessível, não só ganha ou confirma mais leitores para um Pessanha mais autêntico como os conquista,

sem que talvez disso se apercebam, para a (geralmente) árdua tarefa das Edições Críticas. Incalculáveis méritos desta *Clepsydra*.

«E voltaremos, — os antigos / Os purissimos lidadores,» ao texto límpido de Pessanha, enfim livre de tantos limos e patamares explicativos? Claro que sim. Limpo de outras aderências que não as variantes da tradição editorial em rodapé, é ele o núcleo duro da edição, causa e finalidade, tesouro sempre subjacente ao «lago escuro» que vimos perscrutando. Assim se apresenta na 2.ª parte desta edição que gostosamente imagino podendo dilatar-se ou contrair-se, tendo por centro esta galáxia. No primeiro caso, vendo-se acrescida da reprodução fac-similada de todos os autógrafos; no segundo, sonho decerto último de todo o editor, tornando-se silenciosa e oferecendo ao leitor o deslumbramento nu de um texto já aceite. Com a serena, inquestionável certeza de «Irmos arando em montão de estrellas».

Percursos míticos que a «aresta do futuro» talvez singre. O tempo que ora corre ainda ordena que em sucessivas páginas se demonstre «Em que desvios a razão» se encontra.

Porto, 7 de junho de 1994

COMO UM ROSTO SE INCLINA[1] *

Se esta sombra te toca é porque nela habitas.[2]

As portas entreabertas, as mesmas lages, a mesa
com as toalhas bordadas. É só um sinal de conhecimento.
Sabemos que chegaste. Alguém ainda te chama e principias
a olhar para trás. Reconheces a tua sombra confundida
com as dos que te seguem: estão mais perto agora
porque era consigo que traziam a luz. Assim recebes
uma oferenda que nos foi destinada, as palavras suspensas
de cada dia, uma espécie de alimento que se apaga
no interior de ti mesmo. Há muito que a noite ocupa
os seus limites e é connosco que troca o seu segredo.
Tranquilamente, hás-de ali segurar apenas um livro
não para saberes qual é o seu peso mas o da tua mão.[3]

A quem pertence a luz senão aos que adormecem?[4]

Não lhes pertence aquilo que seguram. Poderá ser
a luz apenas ou um vestígio que há muito continua
abandonado. Perguntamos talvez qual o peso
que tem, e devagar as suas mãos estendem-se
para as nossas, que em cada dia aguardam
com a mesma paciência. Sabemos que era um gesto
o que se pode ver, enquanto caminhamos
em direcção ao nada. Tocados pelo vento,
são eles que nos guiam e assim esperaremos
que em nós possa existir o que também se perde.[5]

Mas nada disto me pertence e sei apenas onde encontrar estas páginas inclinadas![6]

[E tentarei] dizer como um rosto se inclina[7]

---

[1] Fernando Guimarães – *Limites para uma árvore*. Porto: Afrontamento, 2000, p. 61.

[*] Prefácio global a *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Tomo I. Porto: Campo das Letras, 2001 (Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, n.º 85), pp. 9-20.

[2] *Ibidem*, p. 41.

[3] *Ibidem*, p. 15.

[4] *Ibidem*, p. 86.

[5] *Ibidem*, p. 87.

[6] *Ibidem*, p. 62.

[7] *Ibidem*, p. 61.

«Vai ter a grande felicidade de ler este livro pela primeira vez»[8] — creio ser esta a mais universal promessa que cada livro gostaria de formular ao seu leitor, de um modo explícito, moderadamente discreto ou meramente tácito, mas nem por isso menos potente, firmando, em todos estes modos, o mais essencial e invariável pacto pragmático com o destinatário. Um pacto apenas mais visível quando o livro ou, como no presente caso, a globalidade da obra surge acompanhada de prefácio(s) autógrafo(s) e alógrafo(s). Poderíamos, nesse sentido declinar a radical afirmação de Rilke com as límpidas páginas iniciais de Italo Calvino em *Se numa Noite de Inverno um Viajante*, um primeiro capítulo que é uma deliciosa e divertida deriva preparatória para a leitura de um romance, sinédoque da leitura de qualquer livro que mereça esse nome, por parte de alguém a quem assente realmente o nome de leitor: «Estás para começar a ler o novo romance de […]. Descontrai-te. Recolhe-te. Afasta de ti todos os outros pensamentos. Deixa esfumar-se no indistinto o mundo que te rodeia. A porta é melhor fechá-la; lá dentro a televisão está sempre acesa. Diz aos outros: "Não, não quero ver televisão!" Levanta a voz, senão não te ouvem: "Estou a ler! Não quero que me incomodem!" […] esperemos que te deixem em paz. Arranja a posição mais cómoda […] Não é por esperares alguma coisa especial deste livro em especial. És uma pessoa que por questão de princípios já não espera nada de nada. […] E com os livros? É isso, exactamente porque o excluíste em todos os outros campos, achas que é justo concederes-te ainda este prazer juvenil da expectativa num sector bem circunscrito como é o dos livros, onde as coisas te podem correr mal ou correr bem, mas o risco de decepção não é grave. […] Passaste pela livraria e compraste o volume. Fizeste bem.»[9] Finalmente, ao cabo de uma espera de sete páginas de pressa adolescente, necessariamente inerente ao estatuto de leitor, e de obstáculos ao começo da leitura, o leitor pode começar (a ler) o romance. É o segundo capítulo. Ao cabo de trezentas páginas, no fim do romance, o percurso feliz termina, como nos contos de fadas, com um proppiano, embora irónico, casamento. E apetece citar, sorrindo, Almada, na passagem final do pequeno texto sobre a Exposição de Amadeo na Liga Na-

[8] Rainer Maria Rilke – *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. de Fernanda de Castro. Lisboa: Contexto, 1986, p. 17.

[9] Italo Calvino – *Se numa Noite de Inverno um Viajante*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 2000, pp. 21-23.

val de Lisboa: «… começa já hoje, vai à Exposição […] / tápa os ouvidos, deixa correr os olhos e diz lá que a Vida não é assim?»[10]

No percurso deste romance, um leitor e uma leitora começaram a leitura, de sequência sempre interrompida, de dez romances sucessivos. A cada extravio, eram levados a procurar compulsivamente a sequência do livro, confirmando-se, assim, como leitores, e a cada texto lido como imperioso e necessário. Por outras palavras, escreveu outra vez o autor que cito, um clássico, de acordo com algumas fórmulas de sua definição, que vale a pena transcrever:

> Chamam-se clássicos os livros que constituem uma riqueza para quem os leu e amou; mas constituem uma riqueza nada menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas condições melhores para os saborear. […]
>
> Os clássicos são livros que exercem uma influência especial, tanto quanto se impõem como inesquecíveis, como quando se ocultam nas pregas da memória mimetizando-se de inconsciente colectivo ou individual. […]
>
> De um clássico toda a releitura é uma leitura de descoberta igual à primeira. […] De um clássico toda a primeira leitura é na realidade uma releitura. […]
>
> Os clássicos são livros que quanto mais se julga conhecê-los por ouvir falar, mais se descobrem como novos, inesperados e inéditos ao lê-los de facto. […]
>
> Só resta inventar cada um uma biblioteca ideal dos nossos clássicos; e diria que ela teria de ser constituída metade por livros que já lemos e que foram importantes para nós, e metade por livros que nos propomos ler e pressupomos que sejam importantes. E deixando uma secção de lugares vazios para as surpresas, para as descobertas ocasionais.[11]

«Vai ter a felicidade de ler este livro pela primeira vez»: a citação que retomo, de Rilke, parece agora um pouco menos solene e mais segura de evocar perante um livro que se defina, maioritariamente, como clássico. Por isso a repito neste momento inaugural, tão longamente atravessado por planos de inquirição quase cirúrgica, afinal coagulados em opções decantadas, em tempo de reflexão mais do que de efetiva escrita. Repeti, para Eugénio de Castro, global e retrospetivamente, a tremenda pergunta que Rilke aconselhava o

[10] Folheto adstrito a alguns exemplares de *K4 O Quadrado Azul*. Lisboa, 1917.

[11] Italo Calvino – *Porquê Ler os Clássicos?* Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1994, pp. 8-13.

(seu) jovem poeta a formular interiormente: «entre em si próprio e procure a necessidade que o faz escrever. Veja se esta necessidade tem raízes no mais profundo do seu coração. Confesse-se a fundo: "Morreria se não me fosse permitido escrever?" […] "Sou realmente obrigado a escrever?"»[12]. A pergunta, creio, duplica-se no seu correlato natural: «Sou realmente obrigado a publicar?». A ambas as perguntas o poeta Eugénio de Castro responde livro a livro, mas, sobretudo, com a globalidade de produção e publicação de uma obra extensa, variada e persistente, que acompanha, como necessidade, toda a sua vida, da adolescência até à morte. São, a este respeito, particularmente tocantes as breves e singelas palavras que antecedem *Últimos Versos*, o derradeiro livro que publicou e que também nesta edição integrará o último tomo previsto. E se pode discutir-se se cada um dos seus livros se revê no que é talvez o mais delicado vetor de um clássico segundo Calvino, o de configurar-se «como o equivalente do universo, tal como os antigos talismãs», parece certo que podemos afirmá-lo para alguns dos seus melhores poemas, por exemplo «Pelas landes, à noite», «Epígrafe», «Violante Maria Luísa» ou «Carta».

Muito gratificante é poder afirmá-lo a quem inclina demoradamente o rosto sobre um rosto que em obra se declina. E dessa inclinação soergue, para quem venha a ler, um olhar sereno de seguro acolhimento, clarificado, muito mais do que pelo conhecimento rigoroso do autor, pela ponderação da função que, no cumprimento efetivo de organização e apresentação da obra, necessariamente lhe foi endossada. Um projeto deste tipo dificilmente se leva a termo sem ter sido atravessado, nem que seja uma vez, pela dúvida-todas-as-dúvidas que, paralelamente ao autor, se pode pôr ao editor e prefaciador de uma obra póstuma e, nos termos de Rilke, ainda, poderia formular-se: devo absolutamente escrever? Devo absolutamente publicar? Devo absolutamente dar a ler? Por momentos, que podem ser longos e penosos, reavivam-se os fundos interditos de que talvez o de Adorno seja o mais absoluto[13] mas para o qual surgiram, afinal, também sucessivos matizes e respostas poéticas elegíveis[14], para além da outra, global e persistente, que a perma-

[12] Rilke, cit., p. 12.

[13] Ver a este respeito António Guerreiro – *O acento agudo do presente*. Lisboa: Cotovia, 2000.

[14] Ver, por exemplo, ainda Guerreiro, cit., e Luís Adriano Carlos – *Fenomenologia do Discurso Poético*. Porto: Campo das Letras, 1999.

nência das práticas artísticas em si mesma, como evidência, manifesta. Até se regressar à fecundidade pródiga e serena do necessário esquecimento, com Nietzsche ou com Borges, com Caeiro ou Almada e poder, como diria o último, por opção para sobreviver, «Reaver a inocência.»[15] Poder de novo ler com a plenitude do gesto inaugural e também fazer ler, reencontrando a legitimação deste degrau nas palavras de Genette em *Seuils*[16] ou de João Barrento em *Umbrais*[17]. Ambos sublinham os prefácios como textos de acesso a um lugar necessariamente amado. Afirma o segundo no belíssimo texto que serve de prefácio a este *pequeno livro dos prefácios:* «O ser porta de entrada […] na topografia do livro-objecto, limiar do reino da escrita propriamente dito, não impede que ele humildemente se afirme, se demarque. […] O que nele fica, para além do aceno à leitura, é uma destilação de impressões, uma súmula de ideias, uma escrita de cumplicidade. […] o prefaciador é alguém que foi convidado a entrar numa casa, ou escolheu ele próprio visitá-la. […] A entrada faz-se desde logo mais pela porta dos afectos […] Quem escreve prefácios […] dá-se e dá o melhor que tem a quem lhe franqueia os umbrais da sua casa. É um leitor que se liberta de teorias prévias, sente-se privilegiado por ser o primeiro a ler a obra, não parte para ela armad(ilhado), mas desarmado. E depois escreve guiado por uma vontade, generosa, de desvendar caminhos, de abrir janelas para o interior dessa casa» onde lhe cabe o papel de guardião e guia, talvez mesmo de «Anjo da anunciação […]: não passa da soleira, mas é ele quem abre a porta do céu (e os olhos) a Maria.»[18] Bem entendido, «Nenhuma obra deveria necessitar de prefácio – e de facto não

[15] Cito o conhecido ex-libris de Almada Negreiros. Reaver uma linguagem ingénua ou, como explica Almada, etimologicamente livre, pode ser encarado, a nível de discurso ensaístico, como um apenas parcial esquecimento, aquele que permite a libertação de uma linguagem propriamente crítica e faculta o acesso a uma linguagem sapiencial. Foi nessa base que me permiti esquecer para esta edição quase tudo o que a memória não tivesse guardado imperativamente. Fiz-me voluntariamente acompanhar de um texto muito leve que, mesmo que não cite, fortaleceu esta opção. Refiro-me ao texto de leitura global deste poeta, despretensioso e límpido, proferido por Ofélia Paiva Monteiro quando o Espólio Epistolar do poeta, há cerca de dez anos, foi oferecido, pela família, à BGUC. Agradeço profundamente à autora o acesso a esse texto ainda inédito. Fiz-me também especialmente acompanhar da voz de Fernando Guimarães na sua versão mais plena. Chamemos-lhe analógica ou poesia.

[16] Paris: Seuil, 1987.

[17] Lisboa: Cotovia, 2000.

[18] Cit., pp. 14-19.

necessita.»[19]. A não ser que se trate, como o caso que nos ocupa, da organização de uma obra póstuma, cujas opções não sejam de sentido obrigatório — de mais a mais, face a um autor que deixou de poder refazê-las, de viva voz — e, especialmente por isso, devam ser explicitadas, podendo receber, em simultâneo com a lucidez do traçado a seguir, a incomparável mais-valia do afeto.

Quando me propuseram tomar a cargo esta edição, foi formulada a proposta de editar a *Obra Poética* do Autor, com base na da Lumen, há tantos anos esgotada[20], por ser a mais completa e, justamente, considerar-se uma edição de referência. Foi-me, portanto, dada inteira liberdade para a organização da edição, embora dentro de limites claros. Nunca me foi proposta a reunião e publicação de textos dispersos em jornais e revistas, o que, aliás, por várias razões não faria. Uma edição deste perfil tem de assentar numa investigação muito morosa, que não tinha completa e, depois dela, num minucioso e profundo trabalho de decantação e análise, sob pena de misturar o trigo e o joio, numa colheita mal gerida. Um volume deste tipo, a ser feito, atrasaria gravemente a data da edição. Mas a maior das razões para nunca ter encarado fazê-lo aqui, neste momento, é de outra ordem: implicaria misturar o que saiu em livro, pela vontade e garantia do autor, e o que ele próprio nunca decidiu elevar à dignidade de volume. Uma edição deste material disperso será sempre importante que se faça mas, antes de mais, creio, em volume independente, para que não se sacrifique à pressa e ao afã dos quase-inéditos, o equilíbrio do todo[21]. Nos limites descritos foi-me, portanto, dada, dizia, inteira liberdade para a presente edição. Que a capa poderia indicar, com verdade, como minha, na medida em que o formato presente foi sendo definido como a mais clara opção da minha parte. Precisando melhor aquilo de que falo: trata-se de assumir a mais clara responsabilidade com o que julgo ser a maior humildade. Pelas solicitações que tenho tido, começo a

[19] Cit., p. 16.

[20] Como esgotadas estavam, em geral, as obras avulsas, que só mais tarde me recordo de ter visto reaparecer em alfarrabistas. Durante a longa ausência de acesso aos textos de Eugénio de Castro, teve papel insubstituível a excelente *Antologia* de Albano Martins (Lisboa: IN-CM, 1987), que em alguns anos se tornou também um livro esgotado.

[21] Ver, para este aspeto, os preciosos elementos fornecidos por José Carlos Seabra Pereira – «No centenário de Oaristos». *Colóquio / Letras*. 113/114 (jan.-abr. 1990), e «Eugénio de Castro e a Instituição Literária». In *Actas do Colóquio «Centenário da Publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

acreditar que cheguei à idade dos prefácios, facto que aceito com evidente gratidão. Mas, na expressão da gratidão a quem me outorgue tal privilégio, prefiro optar, se puder realmente fazê-lo, por um mais discreto posfácio, onde o leitor só chegue, desejavelmente, após a leitura do livro. Assim fiz no livro póstumo de Daniel Faria, *Dos Líquidos*[22]. Há, no entanto, casos em que o paratexto deve, por questões de eficácia, abrir o livro. Foi o reconhecimento dessa necessidade, enquanto explicação e gesto inaugural, que me levou a redigir, aqui, como prefácio, esta apresentação global à edição. Para além dela, haverá um texto de abertura em cada tomo.

O que nos leva à estrutura da edição. Embora se apresente em seis tomos, cada um absorvendo dois volumes da edição de referência, a pedido do IPBL, para diminuir os custos do processo, esta edição da obra poética de Eugénio de Castro toma par base a esgotadíssima edição da Lumen, organizada como completa e definitiva pela Autor, com o rigor e beleza gráfica a que Eugénio de Castro habituou os seus leitores. Os mesmos textos poderiam, por exemplo, ser editados, no presente, segundo uma organização genológica, que permitisse agrupar, favorecendo a perspetiva de conjunto, teatro e poemas dramáticos, sonetos, éclogas, etc. Teria evidentes vantagens. No entanto, Eugénio de Castro, nesta organização da sua obra, seguiu o critério cronológico, agrupando nos volumes constituídos, em média, por dois ou três livros, os numerosos livros que tinha publicado. A grande opção de base foi — até ao limite do que me pareceu possível e discriminarei a seguir — a de aqui respeitar a vontade do autor segundo os moldes em que, numa estratégia global (que pode, como ficou dito, levar a preferir um posfácio a um prefácio) precisamente radica a vontade de atribuir-lhe, em qualquer circunstância, a maior visibilidade, ficando reservada ao editor, se não uma responsabilidade menor, indubitavelmente, uma visibilidade diminuta. Pertenço ao número de editores que se reveem na utopia da edição a que, por analogia com a fundadora referência barthesiana, poderia chamar-se *grau zero da edição*. Precisamente aquela que idealmente ocorre com o autor vivo e responsável pela revisão, colocando nas mãos do leitor um texto sem ruído. Pura utopia onde o editor esteja presente, por necessidade intransferível, mas limite tendencial por onde me norteio e vem a convergir, afinal, o trabalho do professor, onde, em espelho digno e muitíssimo afável, reencontro, ainda, a

[22] Porto: Fundação Manuel Leão, 2000.

figura de Eugénio de Castro. Porque o que faz, em última análise, o professor senão *educar*, conduzir o aluno para o lugar que bem conhece, convidá-lo a entrar e a partilhar o júbilo?

Mas voltemos à edição, que é cada vez mais nossa, na medida em que o leitor que tenha tido a paciência de ler o texto até aqui por certo criou já, ainda que de leve, com todo este percurso, uma cumplicidade tácita, mas nem por isso menos existente. As primeiras edições das obras de Eugénio de Castro decorreram entre 1884, com os volumes inaugurais da juvenília, *Cristalizações da Morte* e *Canções de Abril*, e 1938, com a publicação de *Últimos Versos*, um livro cronologicamente desgarrado deste quase-continuum, treze anos posterior ao penúltimo. Naturalmente, ao longo desses anos, conheceram diversas editoras, diversas circunstâncias, diversos formatos e soluções — da simplicidade quase pobre à edição muito cuidada. Há, pelo menos, dois momentos, em que temos a sensação de estar, senão perante a totalidade, perante a globalidade de uma edição de uma qualidade e uma beleza gráfica que não surpreendem vindos, como vêm, de um refinado esteta. Refiro-me a um primeiro conjunto de livros publicados, no início, com a chancela de França Amado e, depois, da sua sucessora Lumen, em Coimbra. Tratando-se em alguns casos de reedições, mas, na maioria deles, de primeiras edições, os livros atravessam incólumes as mudanças de editora, na sua delicadíssima sucessão de capas fixas. Encontram-se ainda, em alfarrabistas, exemplares deste conjunto de volumes (que já deseja ser edição) de pequeno formato, com uma frágil e quase feminina capa bege, pontilhada a vermelho, em retícula, como um imponderável bordado; efetivamente capa, cobrindo com a dobragem artesanal que todo o amador de livros um dia praticou, uma simples e infelizmente frágil folha em branco. E a quem pegou na edição original da *Invenção do dia claro*[23], também ela encapada (neste caso a papel lustro verde-ervilha), ocorre necessariamente a identidade e a diferença. Neste belíssimo e constante conjunto de volumes transparece, creio, já o sonho de uma obra completa. Concluído o conjunto de publicações, em 1925, porque dele excluímos *Últimos Versos*, na sua qualidade de volume tardio e isolado, o poeta deve ter muito seriamente preparado a sua edição de uma Obra Poética completa e definitiva, como virá a ser mencionado. Em 1926 e 1927 saem os dois volumes de *Cartas de torna-viagem*, compilação de cróni-

[23] Almada Negreiros, Lisboa, 1921.

cas publicadas no jornal argentino *La nación*, o primeiro ainda com chancela da Lumen, o segundo com chancela da sua herdeira Atlântida. Nesse meio tempo, a Lumen, de tão longa tradição na obra que nos ocupa, deve ter-se transferido para Lisboa.

Efetivamente, com chancela da Lumen, é na Imprensa Nacional, em Lisboa, que são feitos os primeiros oito volumes das Obras Completas, criteriosamente preparados pelo autor, sucedendo-se, até ao sétimo, de 1927 a 1931, a um ritmo muito veloz. Desde o primeiro, como o leitor poderá verificar, já que terá o privilégio do acesso a uma edição fac-similada, o plano da obra está estabelecido e patente. Serão, ao todo, dez volumes, começando com *Oaristos*, após a supressão de todas as produções juvenis. Tudo nesta edição, a não ser a qualidade estética, difere do outro conjunto, anteriormente descrito, que pode ser visto, enquanto todo, como uma proto-edição. Os livros perderam toda a conotação intimista. São maiores, reproduzindo na portada uma elegante gravura do século XVI[24], aferindo o texto a cada volume. Incluem prefácio(s) autógrafo(s) e/ou alógrafo(s), de tamanho muito variável, e um conjunto de retratos do escritor, quase todos bastante solenes, com exceção de uma caricatura: o autor aparece retratado em diversas linguagens e por diversas pessoas que ele próprio escolheu. Esta é uma edição elegante, rigorosa e rica de informações, que representa a vontade expressa do autor. Escolhi, por isso, tomá-la como base de uma edição fac-similada, apesar de, em termos de gosto, eu preferir muito claramente as propostas daquela a que chamei proto-edição. Mas o respeito da vontade do autor não contempla, neste caso, discussão deste tipo, já que a edição escolhida é a última e única por ele preparada. Nesse sentido, para mim, a base indiscutível.

Falemos agora dos «acidentes» surgidos na vinda a público desta espécie de década. Em 1929, comete Eugénio de Castro a primeira das duas traições a este plano impecável. Movido não sei por que solicitações (não custa imaginar que por solícitas pressões do meio académico), publica, com a chancela da Lumen, sem indicação de volume, o pequeno conjunto de três *Éclogas* executado por ordem da Universidade. Mas é evidente que a Lumen já não pulsa em Coimbra e apenas deve ter cedido a zincogravura para o efeito. Trata-se daquele enigmático décimo primeiro volume que os alfarrabistas

[24] Que, segundo informação de Eugénio de Castro e Almeida, neto do poeta, reproduz a portada das *Constituições do Bispado de Évora*.

generosos oferecem, como brinde para fazer cabelos brancos, a uma edição que é autoralmente de dez volumes e, afinal, sendo dez, é onze… Percebe agora o leitor que as minudências mais recentemente descritas vão no sentido de conservar-lhe o cabelo com a cor de origem. Um dia é certo que agradecerá. A segunda traição é muito comovente. Após longo silêncio, escolhido como definitivo no que respeita a novos livros, a perda dolorosa de uma filha e de um neto coage o poeta de novo a escrever e publicar. Assim surgem *Últimos Versos*, em resolução gráfica isolada e sem pretensões, publicados pela Bertrand, em Lisboa. E adivinha-se como tudo isto, a tristeza, o envelhecimento, ao cabo de uma vida invulgarmente ativa, se interpuseram à continuação da edição das Obras Completas, começada a ritmo tão célere. Em 1940 vem a público o oitavo volume, o último a editar em Lisboa, pela Lumen. Por fim, em 1944, ao cabo de mais quatro anos de hiato, no ano do falecimento do poeta, concluem-se os dois últimos volumes das Obras, efetuados na C.ª Editora do Minho, em Barcelos. Demorei muito tempo a perceber tudo isto, razão por que tentei, com o possível esmero, deixá-lo claro para qualquer leitor. Sublinharia, a concluir este parágrafo, a longa persistência e o profundo e rigoroso carinho postos nesta edição. É absolutamente admirável o cuidado de fazer de livros executados por mãos e mentes tão distintas um conjunto irrepreensível de unidade. Devemo-lo, acima de tudo, ainda, ao autor.

Eis por que a escolha da reprodução desta edição se me tornou tão clara, deixando, apenas, um certo «resto» para resolver. Tratava-se dos volumes a que chamei traições ao plano inicial que Eugénio de Castro, evidentemente, não teve tempo para vir a, um dia, integrar. Nunca encarei deixar de fora *Últimos Versos*, onde precisamente, de modo tão pungente, o poeta inscrevera o seu *escrever é preciso*. Segundo a linha cronológica por ele seguida, este será o princípio do último tomo que proponho. Onde, tratando-se de firmar uma traição a um plano por ele próprio cometida, decidi torná-la mais ampla, com a consensual inserção das *Éclogas*, e mais ousada, com a inserção final das obras de juventude que, tenho a certeza, o leitor merece e saberá receber como primícias. Este foi o maior dos riscos que corri.

Foi só ao concluir estas opções que eu própria, comovidamente, percebi que esta viria a ser uma reedição das obras poéticas, como o autor as deixou

e, ao mesmo tempo, a edição completa[25] que nunca fora feita. Sim, posso dizê-lo agora, com renovada certeza para esse tomo e, por sinédoque, do tomo para o todo: «Vai[s] ter a grande alegria de ler este livro pela primeira vez.»[26] «Perguntas como se pôde finalmente chegar a este segredo / circular, tão nítido.»[27] «Mas nada disto me pertence e sei / apenas / onde encontrar estas páginas inclinadas. O livro é um rumor.»[28] «Tudo aqui se detém». «Apenas o tempo espera / nos teus olhos.»[29]

«Poderemos dizer como um rosto se inclina.»[30]

[25] Completa, como atrás foi dito, no que se refere a livros, a única, de momento, possível. No entanto, se um dia, serenamente editado e decantado o material disperso, vier a ponderar um volume «excrecente», afundarei, sem hesitar, a altura da traição ao plano do poeta. Será o emblemático sétimo tomo.

[26] Rilke, cit., p. 17; modulei «alegria» por «felicidade».

[27] Fernando Guimarães, cit., p. 60.

[28] *Ibidem*, p. 62.

[29] *Ibidem*, p. 72.

[30] *Ibidem*, p. 61.

COMO QUEM BUSCASSE SEU ROSTO E O ERRASSE[1] *

Ouvi a tua voz azul.[2]

Voz unctuosa de magoado som,
Leva-me ó voz que na minh'alma flues,
Rapidamente, como n'um vagon,
Da phantasia aos páramos azues![3]

Teu luto em alegria se transforme![4]

Que formigueiro de ouro! Que de estrêlas![5]

Meu estro vencerá o tempo e o espaço![6]

Vejo a manhã romper a todo o instante.[7]

Um verso vem. O olhar na alma mais se inclina.[8]

A noite desce aveludadamente calma![9]

Confesse o leitor que realmente leu estas epígrafes pela primeira vez. Ou exatamente como se fosse a primeira vez. Está surpreendido. Não contava com este Eugénio de Castro, e as epígrafes, com exceção da penúltima, são todas extraídas dos livros deste primeiro tomo, que tem nas mãos. Se não gostou, não tem importância. É só saltar e, pronto, passar a procurar diretamente o texto, ou mesmo acalmar esse mar encapelado de dúvidas em

[1] Sophia de Mello Breyner – *Navegações*. Lisboa: IN-CM, 1982.

[*] Prefácio ao Tomo I de *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2001 (Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, n.º 85), pp. 21-33.

[2] Eugénio de Castro – *Horas*, p. 124.

[3] *Oaristos*, 1.ª Ed., Poema III, p. 12 (poema retirado pelo autor, a partir da 2.ª edição).

[4] *Silva*, p. 150.

[5] *Ibidem*, p. 150.

[6] *Ibidem*, p. 151.

[7] *Tirésias*, p. 216.

[8] Luís Adriano Carlos – *Livro de Receitas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 9.

[9] *Silva*, p. 173.

que ficou numa boa fonte de história literária e só depois passar ao texto. Mas se gostou, realmente «vai ter a grande felicidade de ler este(s) livro(s) pela primeira vez»[10], como escreveu Rainer Maria Rilke em palavras que já lhe são conhecidas.

Venha comigo. Comecemos pelo princípio. Deixe-me confessar que gosto de *Oaristos*, um livro fresco, cheio de ardor e dinamismo juvenil e também, claro, cheio de defeitos e muitíssimo ingénuo. Este pequeno livro, que quis ser sério e adulto, de dezanove poemas, reduzidos a quinze na primeira revisão do autor, foi consensualmente eleito marco oficial do Decadentismo / Simbolismo em Portugal e o peso da categorização histórico-literária que carrega é tão grande que muita gente, sobretudo aquela que foi massacrada com o invariável poema (ou mesmo só o seu início, ou mesmo só o seu primeiro verso) «Na messe, que enlourece, estremece a quermesse…», perdeu a vontade de lê-lo.

Não será o seu caso. Vai ter o privilégio de poder ler o livro, coisa que anos e anos, a não ser «para os raros apenas» frequentadores de acumuladas velharias, foi literalmente impossível[11]. Vamos, dê-me o seu braço, venha daí comigo. Tem razão, este verso, que sem querer adaptei, não é deste poeta, mas de Nobre. Sabe, tenho a cabeça cheia de versos, é quase só o que trago — é, de certeza, o que de melhor trago — para conversar consigo. Se quer mesmo ter uma ideia plena deste livro, o melhor é saltar a pés juntos, diretamente, para dentro dele. Deixe para o fim a leitura das revisões do autor e as outras vozes e comece como se tivesse nas mãos a primeira edição. Há supressão de quatro poemas e alterações em versos, mas a estrutura do livro é a mesma. Comece pelo prefácio (da 1.ª edição, é claro, isto é, de 1890). Ele faz realmente parte do livro e costuma ser-lhe endossado o papel de efetivo manifesto da geração. Deixe-se surpreender por este texto extenso, original e inocente, que se quer descritivo da poesia de então e da futura, e onde Eugénio de Castro, geógrafo, agulheiro, crítico e passageiro, decide abandonar o

[10] *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. de Fernanda de Castro. Lisboa: Contexto, 1986, p. 17.

[11] Pelo facto de as edições de Eugénio de Castro estarem, como referi na introdução geral e é do conhecimento público, há tanto tempo esgotadas. E aqui, nem a melhor antologia, por ser apenas uma escolha efetuada sobre a configuração do livro, pode suprir essa falta. Dispusemos, por poucos anos, de uma excelente *Antologia* de Albano Martins, já indicada. Embora elemento bibliográfico providencial para sucessivos alunos, pôde trazer-lhes uma fina seleção de poemas e não, o que nenhuma antologia pode, a realidade estrutural dos livros.

«moroso mixto», «eternamente parado na concorridíssima estação da Vulgaridade», para decididamente tomar «o expresso da Originalidade». À gare da Posteridade! À gare da Posteridade! Hilá! Hilá! Hiláhô! Hurrah! Por vós, cais da Modernidade! Hurrah! Por vós, rails da Velocidade! Eh-Iahô-lahô-laHO! Por favor, leitor, eu sei que fui quem deu o mau exemplo com o Nobre, mas peço-lhe que desligue esse seu fabuloso moinho de apócrifos futuristas. Claro, se eu não tivesse deixado adivinhar que uso a data 1890 para qualquer código, não teria o leitor conseguido inundar o meu honrado texto com essas suas duas linhas de furiosa alegria futurante apócrifa[12]. Peço desculpa, não medi o efeito real do rastilho que ateei. Vou tentar arrefecê-lo um pouco, copiando com prosódia esmaiada alguns dos lugares comuns da listinha do jovem Eugénio no citado prefácio: «Olhos cór do céu, olhos comparados a estrêlas, lábios de rosa, cabelos de ouro e de sol, crianças tímidas, tímidas gazelas, brancura de luar e de neve…». Agora que o seu entusiasmo voltou a estar sob controlo, digo-lhe: muito bem, percebeu tudo. Só que deu lanço com tanta força que o baloiço deu a volta por cima. O prefácio de Oaristos é um texto irregular e, na sucessividade dos pontos focados, imensamente discutível; ou nada discutível, de outro ponto de vista, como poderá ver. Mas ninguém resiste à sua citadíssima «acutângula dicacidade», embora seja menos consensual reconhecer-lhe um carácter dinâmico e contagiante, na linha do que viria a acontecer com as manifestações futuristas mais pujantes da geração de Orfeu. Assinemos também o pedido: «Voz unctuosa de magoado som, / Leva-me ó voz que na minh'alma flues, / Rapidamente, como n'um vagon, / Da phantasia aos páramos azues!»[13]

E já lá estamos. São miríades de palavras luciolantes de pedrarias, de rimas raras, de raros vocábulos, de coisas exóticas, requintadas e bizarras e também todo o contrário delas, em ritmos leves, versos roçando o mais singelo e sábio prosaísmo, o corte seco e enxuto. As coisas mais vistosas, hoje muito afastadas do nosso chão interior, foram sempre as mais notadas. É por isso oportuno chamar a atenção para a delicadeza do rondel «A lilial Virgem Maria» (V), para o soneto «Ave! trigueira desdenhosa e triste» (XII), glosa de amor à «Avé-Maria». Ao meu olhar contemporâneo agrada muito o corte

[12] As duas linhas apócrifas, em itálico, são formadas com elementos do prefácio de *Oaristos*, e dos poemas «Ode Triunfal», de Álvaro de Campos, e «Apoteose», de Mário Sá-Carneiro.

[13] *Oaristos*, 1.ª Ed., Poema III.

claro, seguro e elegante, de amigável conversa, de versos como «Paris ao fim da tarde. Horas em Notre Dame», «O Angelus. A tarde é húmida e serena.», «Noite. A Lua caminha absorta, no seu ramo, / Branca, duma brancura ascética de monja… / Céu de veludo pardo.» (VI). Recomendo, por uma invulgar mestria prosódica, todo o poema VII, «Pelo Pére-Lachaise ando passeando, errando…». E recomendo ainda que o leitor experimente a força de grande máquina exclamativa, nada retórica no sentido do grandiloquente, acionada no poema XII («Saúde e Ouro e Luxo! A Primavera / Interminável! Viagens! Dias lentos!»), que Nobre acionaria, ilimitadamente, no *Só*, publicado dois anos mais tarde, em Paris. Mas a totalidade do livro tem, lido no seu conjunto, apesar da evidência de constantes tão opostas, às vezes contraditórias, uma palpável unidade. Nos dicionários, onde, como escreveu o indomável autor, «jazem absonsos, desconhecidos, inertes» «dois terços das palavras que formam a língua portuguesa» (hélas, ou não hélas), aprendemos que *oaristos*, do grego *oaristys*, quer dizer «diálogo entre marido e mulher; entretenimento íntimo; colóquio terno», o que, neste caso, recebida a palavra através de Verlaine, não é bem verdade. Quase todo o livro é descrição, narração ou quase monólogo, dirigido a uma nervosa, requintada e noturna mulher-tipo decadentista, designada como Diamante preto, e muitas vezes nomeada com a constante do vocativo «Flor». O Diamante preto quase não fala, a não ser no final, deixando a concluir, em aberto, a promessa. Toda esta errância por humores e por lugares (os poemas aparecem com data e com lugar) tem, portanto, unidade, apenas violada com um dos mais conhecidos poemas, IV, publicado, meses atrás, em fevereiro de 1889, na revista *Os Insubmissos*[14], com o título «Noite de fogo». Ultimada, decerto, para a revista, sob pressão, como grande peça para fazer frente à outra, de Nobre, que os rapazes da *Bohemia Nova* tinham publicado no seu número de estreia, esta composição, onde a presença do realismo e parnasianismo são dominantes, a mais antiga do volume, de facto escapa à unidade descrita. Hoje, vistas as coisas decantadamente, mais do que outras, se justificaria talvez que tivesse sido retirada, apesar da beleza do seu quadro final.

[14] O leitor actual dispõe de uma edição fac-similada desta revista: *Bohemia Nova* e *Os Insubmissos* seguidas de *Nem cá nem lá* e *Bohemia Velha*. Reprodução fac-similada. Edição de Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 1999.

Mas *Oaristos* são obra de vinte anos. Com toda a força da juventude ousada e decidida. Arrogante, também, e convencida? Claro que sim; a mim parece-me, sobretudo, ingénua. Só essa pouca idade fornece assim matéria para fazer tão radical transformação, sem que a inconsciência do conhecimento do outro se torne indesculpável. Anos mais tarde, Álvaro de Campos apontará, sozinho, de costas para a Europa, a direção a seguir, e Almada Negreiros assumirá um eu fortíssimo, determinado e único[15]. Sem uma juventude pregnante, que se duplica sempre de certa anulação do outro, não surgem gestos inaugurais nem gerações polémicas. E fazem falta, como as grandes chuvadas.

Mesmo que atravessados de desacertos entre proposta e realidade, entre o seu calendário privado, o do país e o do mundo. Agora estão mais claros os desconcertos de *Oaristos*. O tão jovem Eugénio, já com vários livros publicados, decidiu assumir outra forma poética, acertando verso e universo pela hora da Europa que o «expresso da Originalidade» ligava diariamente a Paris, o que ficara claramente demonstrado, em termos de geração que se afirma, com a polémica do verso alexandrino, semana a semana alimentada pelas revistas *Bohemia Nova* e *Os Insubmissos*, meses atrás, em Coimbra. Ora, de Paris, chegavam imagens muito marcadamente decadentes, com o peso exacerbado do tédio, do bizarro, do noturno. E com o tremendo peso social da prescrição, face ao qual dificilmente um jovem de vinte anos poderia autonomizar-se. Uma prescrição que, como Barthes mostrou à evidência, se estende à totalidade dos discursos, sendo marcante naquele que pareceria prescindir dela, concretamente, o discurso amoroso. «Montrez-moi qui désirer», escreve Barthes, explicitando, em última análise, a inexistência de um amor original. «Image, imitation»: «Je postule […] une conformité d'essence entre l'autre et moi.»[16] E continua: «Tout ce qui est anachronique est obscène. Comme divinité (moderne), l'Histoire est répressive, l'Histoire nous interdit d'être inactuels.»[17] Eugénio de Castro colheu muito depressa essas imagens amorosas e outras, na sua face exterior e imediata, como, afinal, menos depressa, também fizeram, globalmente, os seus contemporâneos. Com o gesto inaugural dos precursores e dos meninos, tentou agarrá-las e,

[15] Cada um no seu respectivo *Ultimatum*, no número único de *Portugal Futurista*, 1917.

[16] *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977, pp. 163 e 151.

[17] *Ibidem*, p. 210.

desmedidamente, lançá-las no ar; com as pedrarias do tesouro parnasiano, tornou-as rutilantes mas cortou-lhes o voo, como a um fogo preso, um quase nada acima do chão. Mas, sobretudo, figurou no seu livro dos vinte anos, o natural e salutar desacerto entre o modelo amoroso e o modelo de mundo prescritos, assumidos de fora, com grande dose de voluntarismo e de inocência, e os que lhe pedia o peito forte de juventude inconfessavelmente (?) cheia de vontade de viver.

Poderia dizer-lhe Rilke, como efetivamente o fez Cyrillo Machado[18], que «os seus versos não revelam uma maneira sua?»[19] (Esta maneira brilhantemente inaugural mas com tão evidentes desconcertos, é, apesar de tudo sua: a sua maneira de um ano, dos vinte anos.) Se o dissesse, acrescentaria decerto, com a sábia clarividência generosa de seu timbre, senha de salvação contra o totalitarismo das imagens prescritas: «Cada ser se desenvolve e se defende a seu modo e tira de si próprio, a todo o custo e contra todos os obstáculos, essa forma única que é a sua. Sabemos muito poucas coisas, mas a certeza de que devemos sempre preferir o difícil não nos deve abandonar. […] O amor de um ser humano por outro é talvez a experiência mais difícil para cada um de nós, o mais alto testemunho de nós próprios, a obra suprema em face da qual todas as outras são apenas preparações. É por isso que os seres muito novos, novos em tudo, não sabem amar e precisam de aprender. […] Toda a aprendizagem é um tempo de clausura. Assim, para o que ama, durante muito tempo e até ao largo da vida, o amor é apenas solidão, solidão cada vez mais intensa e mais profunda. O amor não consiste nisto de um se entregar, se unir a outro logo que se dá o encontro. (Que seria a união de dois seres ainda imprecisos, inacabados, dependentes?) O amor é a ocasião única de amadurecer, de tomar forma, de nos tornarmos um mundo para o ser ama-

[18] Carta de agradecimento a *Oaristos*, de 4 de junho de 1890, pertencente ao Espólio Epistolar do poeta, conservado na BGUC. Publiquei-a integralmente, como Documento Anexo, em «Na gare da posteridade: *Oaristos*, questões de versificação». *Diacrítica*. 6 (1991), pp. 117-139; também integrado em *Actas do Colóquio «Centenário da Publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro»*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 139-158; integrado em «Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian», vol. XXXVIII, Lisboa-Paris, 1999, pp. 645-664. A passagem em causa é a seguinte: «A preocupação de ser original é hoje vulgar. Resulta d'ahi uma originalidade *convencional*. É a *extravagância*. V. Exª aprecia decerto bem a diferença que há entre a extravagância e a originalidade. V. Exª, quando for natural, há de ser original. Basta que o seja o seu modo de ser e de sentir.»

[19] *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. de Fernanda de Castro. Lisboa: Contexto, 1988, p. 11.

do. É uma alta exigência, uma ambição sem limites, que faz daquele que ama um eleito solicitado pelos mais vastos horizontes. Quando o amor surge, os novos apenas deviam ver nele o dever de se trabalharem a si próprios. A faculdade de nos perdermos noutro ser, de nos dar a outro ser, todas as formas de união, ainda não são para eles. […] Nisto consiste o erro tão frequente e tão grave dos novos: precipitam-se quando o amor os atinge, porque faz parte da sua natureza não saberem esperar.»[20] Assim «será o amor que, lutando duramente, agora preparamos: duas solidões que se protegem, se limitam e uma para a outra se inclinam.»[21] Ah, ninguém, ouso dizer, ninguém que tenha publicado aos vinte anos sonhou ou escutou este conselho radical, de grande mestre: «Experimente dizer, como se fosse o primeiro homem, o que vê, o que vive, o que ama, o que perde. Não escreva poemas de amor. Evite, de princípio, os temas demasiado correntes; são os mais difíceis. Nos assuntos em que tradições seguras, por vezes brilhantes, se apresentam em grande número, o poeta só pode fazer obra pessoal na plena maturação da sua força. Fuja dos grandes assuntos e aproveite os que o dia-a-dia lhe oferece. […] Oriente neste sentido o seu espírito.»[22]

Interroga-se, agora, o leitor, sobre a ponderação a fazer dos versos de *Silva*, citados em epígrafe, «Que formigueiro de ouro! Que de estrêlas! / […] Meu estro vencerá o tempo e o espaço!» E, sobretudo, sobre a possibilidade que lhe resta de, no espaço de texto que lhe falta percorrer e não é tanto assim, encontrar qualquer coisa que sirva para tantas páginas que ainda tem o tomo e de que ainda não falámos. E tem toda a razão, embora, pelo que vou dizer, espero que a reveja. Tivemos de tardar no «verso nobre e augusto»: «Caminhae, caminhae n'um rythmo brando, / Sobre os meus versos como n'um tapete.» — «Acendei no meu peito um arco-íris!»[23]. Ele próprio o fez, mas, para vê-lo, será preciso, agora, que soltemos o mapa, os cavalos, os astros. O poeta nos guia: «Meu espírito, assim como indomável pôtro, / Galopa na planície infinita do sonho»[24], «Astro que Deus mudou em sentimento

[20] *Ibidem*, pp. 38-39.

[21] *Ibidem*, p. 41.

[22] *Ibidem*, p. 12.

[23] *Oaristos*, 1.ª Ed., Poema III.

[24] *Ibidem*, Poema VIII (Versos retirados do poema, que passou a ser VII após a revisão do livro).

humano, / Grande libertador dos carceres estreitos, / Trepadeira de luz que trepa em nossos peitos! (IX).».

E mudamos de patamar. «Essa coisa é que é linda.»[25]. Se *Interlúnio* (1894) se apresenta, com o exacerbamento de um niilismo apoiado na autoridade de quatro epígrafes de tom Shopenhaueriano, que o próprio autor virá a considerar áspero e que se me afigura, nos parâmetros atrás definidos, como realmente pouco seu, um livro sombrio e menos autêntico, *Horas* (1891) e *Silva* (1894), representam, imediatamente a seguir a *Oaristos* o primeiro, um evidentíssimo amadurecimento e abertura nos caminhos do poema em prosa, do verso livre e do poema livre. Tomemos alguns exemplos de *Horas*, dos que sejam capazes de resistir ao que ironicamente tenho chamado «prova de alunos», isto é, textos capazes de servir de suporte e exemplo a momentos da história literária e a ultrapassá-los, elevando-se à simples condição de poema para guardar em livro, na memória, ou mesmo na função de talismã[26]. De tornar os alunos mais decididamente leitores. Isso é talvez possível com o estranhamento de «Um cacto no pólo». Mas tem-se demonstrado certo com a envolvente e apaziguadora litania de «Quando a morte vier», com a mármore gasta das sandálias das servas, em grácil ritmo nobre, envolvendo em nevoeiro lácteo a cisterna fiel, a cisterna do pátio. Imensamente fundo quando, na densa atmosfera de «Pelas landes, à noite», abrimos um discreto poema no volume, protegido pelos que o envolvem e, no livro como globalidade, pelos outros livros que o antecedem ou seguem. Na estrofe central do poema, protegido por duas estrofes antes, como duas depois, fundadas no denso, envolvente, nevoeiro das repetições fónicas potentíssimas — protegido de quê senão de olhares empedernidos de indiferença e dureza, cortantes como os lobos, como os pregos, eternamente soltos pelas landes e pelas dunas? — um menino perdido anda, róseo menino, a chorar anda, exposto à condição humana. Impossível se torna não pedir proteção para este menino exposto, por um presente eterno, nas nossas mãos que abriram os versos das brunas landes e das dunas; enquanto não rezamos pelos lobos.

[25] Fernando Pessoa – «Isto». In *Obra Poética.* Rio de Janeiro: Aguilar, 1977, p. 165.

[26] A décima (e, a meu ver, talvez máxima) das características de um *clássico* segundo Italo Calvino em *Porquê Ler os Clássicos?* Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1994.

Vistos do patamar, mais alto, a que acedemos, estes textos espelham o alargamento de uma orquestra muito lata, extrapolando o instrumentismo, como tal designado por René Ghil. Uma espécie de infinito delta, que ao céu se pede se decline em água. E digo pede porque, como escreveu Baudelaire, mesmo ao poeta apenas chegam «de confuses paroles»[27], já que (explicou Valéry) «À un dieu seulement est réservée l'ineffable indistinction de son acte et de sa pensée. Mais nous, il faut peiner; il faut connaître amèrement leur différence.»[28]. Diferença, mas possível e pura aproximação a esse conhecimento e linguagem divina: falamos da analogia.

Baudelaire foi o primeiro a, por meio dela, interrogar a música. «Ce qui fut baptisé: le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de "reprendre à la Musique leur bien". Le secret de ce mouvement n'est pas autre. […] C'est en vain que les observateurs de ces expériences, et que ceux mêmes qui les pratiquaient, s'en prenaient à ce pauvre mot de Symbole. Il ne contient que ce que l'on veut; si quelqu'un lui attribue sa propre espérance, il l'y retrouve! — mais nous étions nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. […] Rarement plus de ferveur, plus de hardiesse, plus de recherches théoriques, plus de savoir, plus de pieuse attention, plus de disputes ont été, en si peu d'années, consacrés au problème de la beauté pure.»[29] «Apesar desta vertiginosa diversidade […] — isto é, no centro dessa diversidade – é visível uma crença comum.»[30] Que também Octavio Paz nomeia analogia, «crença na correspondência entre todos os seres e os mundos [que] é anterior ao cristianismo, atravessa a Idade Média e, através dos neoplatônicos, dos iluministas e dos ocultistas, chega até o século XIX. Desde então, não cessou de alimentar secreta ou abertamente os poetas do Ocidente, de Goethe ao Balzac visionário, de Baudelaire e Mallarmé a Yeats e aos surrealistas. A analogia sobreviveu ao paganismo e provavelmente sobreviverá ao cristianismo e a seu inimigo, o cientifismo. […] A poesia é uma das manifestações da analogia; as rimas e as aliterações,

[27] No célebre soneto «Correpondances» de *Les Fleurs du Mal*.

[28] «Au sujet d'Adonis». *Variété 1 et 2*. Paris: Gallimard, 1978, p. 61.

[29] «Avant-propos», *ibidem*, pp. 87-88.

[30] Octavio Paz – *Los Hijos del Limo*. Trad. de Olga Savary. Os *Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 79.

as metáforas e as metonímias não são mais que maneiras de operação do pensamento analógico. O poema é uma sequência em espiral e que volta sem cessar, sem jamais voltar inteiramente a seu começo. Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se resolvem em consonâncias também faz do poema um doble do universo. Dupla consequência: podemos ler o universo, podemos viver o poema. No primeiro, a poesia é conhecimento; no segundo, ação. […] A poesia é outra coerência, não constituída de razões, mas de ritmos.»[31]. Eis a «visão romântica do universo e do homem: a analogia se apóia em uma prosódia. Foi uma visão mais sentida que pensada e mais ouvida que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não são mais do que os nomes do ritmo universal.»[32]. «A ideia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. É explicável: a analogia torna o mundo habitável. Opõe a regularidade à contingência natural e ao acidental; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo não é um teatro regido pelo acaso e o capricho, pelas forças cegas do imprevisível: é governado pelo ritmo e suas repetições e conjugações. É um teatro feito de acordes e reuniões, em que todas as exceções, inclusive a de ser homem, encontram seu doble e sua correspondência. A analogia é o reino da palavra como, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e oposições.»[33]. «A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável. Cada poeta e cada leitor são uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem. Assim, pois, a analogia implica não a unidade do mundo, mas sua pluralidade, não a identidade do homem, mas sua divisão, seu perpétuo dividir-se. A analogia diz que cada coisa é metáfora de outra coisa, porém no plano da identidade não há metáforas: as diferenças se anulam na unidade e a alteridade desaparece. A palavra como evapora-se; o ser é idêntico a si mesmo.»[34]

[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, pp. 88-89.
[33] *Ibidem*, p. 93.
[34] *Ibidem*, pp. 99-100.

«Ao iniciar-se o século XIX, as línguas românicas haviam perdido seus poderes de encantamento e não podiam ser veículos de um pensamento antdiscursivo, cheio de ressonâncias mágicas e essencialmente rítmico, como o pensamento analógico. Se a ressurreição da analogia coincide na Inglaterra e na Alemanha com o regresso às formas poéticas tradicionais, nos países latinos coincide com a rebelião contra a versificação regular silábica.»[35] O mesmo Octavio Paz chama a atenção para a poesia francesa da segunda metade do século XIX como analogia do romantismo inglês e alemão, seu prolongamento e também sua metáfora. «É uma tradução, na qual o romantismo volta-se sobre si mesmo, contempla-se e se trespassa, se interroga e se transcende. É o outro romantismo europeu.»[36] Na poesia europeia, compreendida a sua unidade como sistema analógico, o período do Simbolismo português, pelo menos no seu início, será, então, analogia de analogia. Até que se cumpra o verdadeiro romantismo português, com Pascoaes, e se conclua o processo analógico, agora começado, com Pessoa, Sá-Carneiro e Ângelo de Lima.

Do mesmo modo que Pessoa levará à mais sublime altura, no *Marinheiro*, as vias do teatro simbolista de que *Belkiss* é obra-prima. A promessa final do Diamante negro de *Oaristos* «E vibrante de amor, vibrante de paixão, / Irei buscar-te, amigo meu, como a lendária / Rainha de Sabá foi buscar Salomão!» (XV) amadurece realmente quatro anos e resolve-se numa peça que fala, antes de mais, da contemplação do amor. A partir de duas passagens do «Liber Regum Tertius», citadas em epígrafe, pela Vulgata, hoje correspondentes ao 1.º Livro dos Reis, elabora o poeta, como com outros escritores aconteceu e ele próprio viria a fazer com *Salomé*, um texto paráfrase livre e criação. Deve tê-lo tocado muito especialmente a passagem do versículo 2, que diz «… e disse-lhe todas as coisas que tinha no coração». No coração de Belkiss, amadurecido por um amor absoluto — o amor por Salomão, que nunca viu — nada mais encontra lugar. Por isso parte em sua busca, mesmo que esta venha a tornar-se, depois de um diálogo amoroso inspirado no Cântico dos Cânticos, o encontro inevitável com a áspera realidade matérica, a queda adâmica eternamente repetida, em glosa melancólica ou tragédia, na arte ocidental. Da qual virá, sem qualquer mediação de pormenor ou justifi-

[35] *Ibidem*, p. 90.
[36] *Ibidem*, p. 92.

cação naturalista, necessária e diretamente a morte. Pouco se passa e pouco se explica nesta obra belíssima, que foi talvez a mais traduzida, e que mereceu a Mallarmé um dos quatro cartões imponderáveis e diáfanos existentes no espólio, roçando, eles também, a beleza imatérica de uma linguagem quase pura, isto é, liberta do peso da representação e da referência, para ser mais puro eco de harmonias[37]. Porque, para além do exotismo e das riquezas patentes ao olhar imediato, *Belkiss* encarna, como *Salammbô* ou *Hérodias* de Flaubert, no mais alto ponto do exotismo, da precisão e da riqueza, a sua própria superação, enquanto referencialidade patenteada e específica, para como todo se abrir como a mais pura, silente, global corola do caule analogia. No caso conhecido de Flaubert, esta agónica rampa de dorida ascensão até ao cimo do real, miticamente apenas sonha superá-lo, seja pela vertente, já apontada, do exotismo encantatório, seja pelo contínuo tédio dos anódinos copistas Bouvard et Pécuchet, seja pelo eterno papagaio da despojadíssima vida de Félicité. «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire [escreveu um dia Flaubert], c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style comme la terre sans être soutenue se tient en l'air.»[38] Ser como o cosmos e ser o próprio cosmos: eis o limite mais radical da analogia. E «A noite desce aveludadamente calma».

O tomo encerra com a pequena écloga *Tirésias*, onde Eugénio de Castro nos dá, pela voz do cego adivinho grego, o mundo percorrido — da visão à vidência, da perda ao crescimento e socrática conquista de si próprio. Fios a retomar, quem sabe, em tomos a seguir. A invejável sombra de Tirésias olha-

[37] Peça do Espólio Epistolar, cit.; transcrito por Teresa Rita Lopes em *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste. Héritage et Création*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977, p. 493. «Paris Février [1895]

Mon cher Poete

Merci, tard et fervemment, de *Belkiss Reine de Saba*, toujours plus deviné que lu; mais, à cause de ce regard évocateur de colorations et de lignes, richesse et suavité, qui en saisit, juste et au point, la fusion, quoique a travers un voile de merveilles, une imprécise musique d'ensemble se dégage, peut-être, très mysterieusement, et pas étrangére à notre rêve. Nous vous suivons d'ici toujours avec grand intérêt et comme un des nôtres; et moi, je vous presse la main.

Admirativement

Sthéphane Mallarme

[38] *Correspondance*, cit. Victor Brombert – *Flaubert*. Coll. «Écrivains de Toujours». Paris: Seuil, 1971, p. 63.

-nos e olha o que ficou para trás, que transmutou, «Nunca vendo as tristezas do sol posto, / […] [vendo] a manhã romper a todo o instante».

> *Como quem buscasse / Seu rosto e o errasse.*
>
> *Como quem errasse / Seu rosto e o achasse.*

COMO UMA CHAMA CÉRULA ENTRE BRASAS[1] *

Entra comigo no centro deste dia
……..
Entra
comigo no centro deste dia liso
……
onde os deuses se constroem
de pedaços sólidos de luz
que nos meus olhos cegam a visão.[2]

Deixa, por um instante, a vida descansar,
ou que o silêncio se repouse assim,
…….
Deixa,
Por um instante, a vida descansar[3]

Um verso vem. O olhar na alma mais se inclina.[4]

Vento divino em seu avião arcaico
……
Vento divino que na morte vai.[5]

Da sílaba à ideia o
inferno pausa por momentos
…….
Da sílaba à ideia
…… Breve
respira o mundo em mim
……
A barca desce o meu pestanejar
de entre a morte que nos cansa já.[6]

Ruben e Gad, Asser e Manassés,
Levi, Neftali, Zabulão e Issacar:

---

[1] *Oaristos*, XIII, Eugénio de Castro. In *Obras Poéticas*, Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2001, Tomo I, p. 99.

[*] Prefácio ao Tomo II de *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2002 (Obras Clássicas de Literatura Portuguesa, n.º 85), pp. 9-27.

[2] Luís Adriano Carlos – *O Suicida Aprendiz*. Porto: Asa, 2002, p. 51.

[3] *Ibidem*, p. 60.

[4] Id., *Livro de Receitas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 9; cit. Tomo I, p. 23.

[5] Id., *O Suicida Aprendiz*, cit., p.18.

[6] *Ibidem*, p. 44.

não só representais o meu destino,
que nunca será meu. Os vossos nomes
parecem querer dizer o que só dizem
a uma voz na multidão assinalada.
Levais no sangue o sopro liso das nações
herdeiras de Babel: as línguas polvorosas
de estranha verve ou simultânea, línguas
que eu, neste abandono, misturei.[7]

Na transcendência vamos[8]

sonho que a vida tem um eixo
que faz mover a lama do delírio.[9]

«Se então me tivessem perguntado que forma tem o mundo eu diria que é pendente, com desníveis irregulares, com saliências e reentrâncias, pelo que de qualquer modo me encontro sempre como que numa varanda, debruçado numa balaustrada, e vejo o que contém o mundo dispor-se à direita e à esquerda a diversas distâncias, noutras varandas ou camarotes de teatro por baixo ou por cima, de um proscénio que se abre sobre o vácuo […]

e assim mesmo agora se me perguntarem que forma tem o mundo, se perguntarem ao mim próprio que habita dentro de mim e conserva a primeira marca das coisas, tenho de responder que o mundo está disposto em muitas varandas que irregularmente assomam a uma única grande varanda que se abre sobre o vácuo do ar, sobre o parapeito que é a breve tira do mar contra o grandíssimo céu, e naquele parapeito, ainda assoma o verdadeiro mim próprio de mim, dentro do presumível habitante de formas mas todas derivadas desta, muito mais complexas e ao mesmo tempo mais simples dado que estão todas contidas ou se podem deduzir daqueles primeiros precipícios e declives, daquele mundo de linhas quebradas e oblíquas das quais o horizonte é a única recta contínua»[10]. «É claro que para descrever a forma do mundo a primeira coisa é fixar em que posição me encontro, não digo o lugar mas o modo como estou orientado […], e então começo por dizer que é para o

[7] *Ibidem*, p. 67.

[8] *Ibidem*, p. 73.

[9] *Ibidem*, p. 56.

[10] Italo Calvino – *O Caminho de San Giovanni*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 2002, pp. 139-40.

meio-dia que estou a olhar»[11]: «Midi le juste y compose de feux / La mer, la mer, toujours recommencée»[12]. Maré cheia solar, se avistada do parapeito da grande varanda onde estamos. E realmente estamos, desde o primeiro Tomo.

Pode o leitor abandonar quaisquer receios ou reservas das alturas. Da outra vez, eu tinha dito apenas patamar. Se então me tivessem perguntado que forma sistemática teriam os prefácios, eu diria apenas «altos, no patamar de cima». Não tinha lido este tão recente Calvino e claro que também não tinha uma tão clara consciência da alta varanda em que iríamos quedar-nos, no longo território de seis tomos, seis momentos visíveis de uma partilha espiralada e recorrente que, como a teia de Penélope, se irá fazendo e refazendo sem descer ao nível do chão, em seis momentos de delimitada escrita, rítmica teia de análise e de afeto, flexão da analogia que, como vimos, torna o mundo habitável[13]. Agora sei que o patamar é alto. Chamemos-lhe varanda. Nunca de lá saímos. Começamos só hoje a perceber melhor que a estranha palavra «oaristos», já desenvoltamente real na nossa enciclopédia como «diálogo entre marido e mulher», se modula agora amplamente no diálogo entre nós e de nós connosco, na espiral aberta de «entretenimento mútuo; colóquio terno». E debruçados sobre a obra de um poeta, podemos entrever o milénio passado, o milénio do livro, como o disse Calvino em *Seis Propostas para* o *Próximo Milénio*[14]. «Em horas inda louras, lindas / Clorindas e Belindas, brandas / Brincam no tempo das berlindas, / As vindas vendo das varandas.»[15] Perca, portanto, por favor, o leitor qualquer receio que lhe reste. Estamos rodeados de palavras-talismã e a varanda assenta numa seguríssima rede de versos. E posso ainda segurá-lo com mão firme. Sabe? Escreveu ainda este mestre: «Os factos históricos em que participam as mães adquirem a grandeza e a invencibilidade dos fenómenos naturais»[16].

Avancemos com decisão no desbravamento deste clássico. Esta é uma questão de que já falámos. Foi mesmo mencionada nos dois textos intro-

---

[11] *Ibidem*, p. 142.

[12] Paul Valéry – *Charmes*. Paris: Classiques Larousse, 1958, p. 86.

[13] Cf. Octavio Paz – *Los Hijos del Limo*. Trad. de Olga Savary *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; cit. Tomo I, pp. 30-2, Notas 30-6.

[14] Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, s/d [p. 13].

[15] Fernando Pessoa – *Obra Poética*. Org., Introd. e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, p. 134.

[16] *O Caminho…*, cit., p. 10.

dutórios do Tomo I, prefácio à edição e prefácio ao tomo inaugural. Por momentos, o leitor cometeu — lembra-se? — uns tocantes delitos de apócrifos, contagiado pela energia musculada e protofuturista do *expresso da originalidade*. Com tal lanço o baloiço deu a volta por cima. Mas tudo isso já passou e esta pausa fez-nos crescer como leitores. A sucessão dos tomos consolida, desta clara varanda, a leitura enquanto clássicos. Recordemos, acrescentando e modulando, esse conceito:

«*Os clássicos são livros de que* se *costuma ouvir dizer: "Estou a reler…"* e *nunca "Estou a ler…"* É isto que se verifica pelo menos entre as pessoas que se pressupõe serem de "vastas leituras"; não se aplica à juventude, idade em que o encontro com o mundo, e com os clássicos como parte do mundo, é válido precisamente como primeiro encontro com o mundo.

O prefixo iterativo antes do verbo "ler" pode ser uma pequena hipocrisia por parte de quem tiver vergonha de admitir que não leu um livro famoso. Para o descansar bastará observar, que por mais vastas que possam ser as leituras "de formação" de um indivíduo, fica sempre um número enorme de obras fundamentais que não se leu.

Quem leu todo o Heródoto e todo o Tucídides levante o dedo. […] Isto vem a propósito de dizer que ler pela primeira vez um grande livro em idade madura é um prazer extraordinário: diferente (mas não se pode dizer que é maior ou menor) do que se tem ao lê-lo na juventude. […]

"De um clássico toda a releitura é uma leitura de descoberta igual à primeira."

"De um clássico toda a primeira leitura é na realidade uma releitura."

"Um clássico é *um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer."*

[…] nunca será suficiente recomendar a leitura directa de textos originais evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários e interpretações. A escola e a universidade deveriam servir para fazer compreender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais que este; […] Neste ponto já não posso adiar mais o problema decisivo de como relacionar a leitura dos clássicos com todas as outras leituras que não são clássicos. Problema que tem a ver com perguntas como: "Porquê ler os clássicos em vez de nos concentrarmos em leituras que nos façam compreender mais a fundo o nosso tempo?" e "Como arranjar o tempo e a disponibilidade mental para ler os clássicos,

assoberbados como estamos por esta avalancha de papel impresso que caracteriza a actualidade?"

É claro que se pode imaginar uma pessoa afortunada que dedique o "tempo-leitura" dos seus dias exclusivamente a ler Lucrécio, Luciano, Montaigne, Erasmo, Quevedo, Marlowe, o *Discours de la Méthode*, o *Wilhelm Meister*, Coleridge, Ruskin, Proust e Valéry, com uma ou outra divagação para Murasaki ou as sagas islandesas. Tudo isto sem ter de fazer recensões da última edição, nem publicações para o doutoramento, nem trabalhos editoriais no fim do prazo. Essa pessoa afortunada para manter a sua dieta sem contaminação teria de se abster de ler os jornais, de nunca se deixar tentar pelo último romance ou pela última investigação sociológica. Fica por ver até que ponto um rigorismo destes seria justo e profícuo. A actualidade pode ser banal e mortificante, mas não deixa de ser um ponto em que devemos situar-nos para olhar em frente ou para trás. Para se poder ler os clássicos, deve-se também determinar "donde" estamos a lê-los, senão tanto o livro como o leitor perdem-se numa nuvem sem tempo. É por isso que tira o máximo rendimento da leitura dos clássicos quem souber alternar com ela a sapiente dosagem da leitura de actualidades. […] Resta o facto de que ler os clássicos parece estar em contradição com o nosso ritmo de vida, que não conhece tempos longos, nem a respiração do *otium* humanista»[17].

Donde a oportunidade de propostas complementares a uma leitura linear, paradoxais em aparência, mas relevando de processos de seleção, miniaturização e intensificação que, na sublimação da parte pelo todo ou na sua reverberação modulada, compensem, por uma iluminação deflagrada, a morosidade de um processo muito longo e necessariamente faltante. Sirva de exemplo a sugestão recentemente dada por José Mattoso face à abundância pletórica de publicações no domínio da História: praticar a contemplação[18]. Sirva também de exemplo, nas páginas prefaciais, a assimilação da analogia, atrás referida como teia de Penélope e detalhadamente descrita no Tomo I: um processo de repetição difuso, herdeiro livre de todas as repetições do mesmo como outro — da aliteração à rima, do refrão ao mote, ao leixa-pren

[17] Italo Calvino – *Porquê Ler* os *Clássicos?* Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1994, pp. 7-12.

[18] Ainda não tive acesso ao texto em causa; cito a proposta a partir do seu resumo publicado num jornal.

ou à glosa — trabalha como ritmo o tempo, a memória, a habitação do Livro. Há fios novos, próprios do devir da obra e da leitura, e fios que retornam, confirmando a memória. Assim os livros da bagagem de mão, ou o título deste prefácio, resto-semente a atear do passado que vivemos e, se não foi bastante celebrado, é chamado de novo à mesa «Como uma chama cérula entre brasas, / como uma túlipa entre malmequeres, / Como uma tôrre entre pequenas casas»[19]. Por isso o leitor sabe que não perdemos tempo, que o aparente longo luxo de tanta consideração preambular é, mais do que encontro, reencontro, celebração, ritual de rigor e de envolvente afeto. Agora, com os neurónios bem quentes e o coração grato de afeto, agora que traçamos a topografia da varanda, podemos finalmente olhar para a paisagem.

Consiste o terceiro volume das obras, organizado pelo Autor (e transferido, nesta reedição, para a primeira parte do Tomo II), num extenso prefácio alógrafo, assinado por Andrés Gonzalez-Blanco, e numa obra de referência fundamental, o poema dramático *Sagramor*. E perante este longo poema fáustico[20] e a sequência de poemas e poemetos igualmente dramáticos que constituirão a segunda metade do Tomo II (que, permita-me que relembre, reabsorve o volume IV), é natural que retorne a questão de princípio, dilucidada no prefácio à reedição: porque não seguir uma organização tipológica, reunindo, por um lado, os poemas de menor dimensão e, digamos, constituídos por um tónus lírico mais consensual, e, por outro lado, os textos que podemos globalmente designar como dramáticos, de *Belkiss* a *Sagramor*, das *Éclogas* a *O Anel de Polícrates*?

E ocorre lembrar esta evidência, já sublinhada nas opções prévias à edição: esta foi a opção do poeta, podendo, muito claramente, ter sido outra. Que vantagens nos apresenta, para além de consagrar as opções que foram suas? Comecemos pelas desvantagens. Num primeiro momento, parece-nos talvez que esta opção careça um pouco de eficácia e rapidez; que o mesmo é dizer síntese. A obra do poeta é muito vasta. Seria tão mais prático encontrá-

[19] Tomo I, cit., p. 13. Tem aqui o leitor mais rebarbativo aos «raros vocábulos», tão insistentemente defendidos e usados pelo jovem Eugénio, uma oportunidade de ouro para se redimir: isolado da maré, e inserido num verso tão perfeito, juntando à sua raridade o facto de ser esdrúxulo «cérula» é, pode dizer-se, um «must»!

[20] Designação utilizada por Ofélia Paiva Monteiro, no texto manuscrito que generosamente me disponibilizou, como referi no Tomo I.

-la em prateleiras bem arrumadas, a dispensar perdas de tempo! A vida é breve e agora o tempo é tão veloz!

Quem pensar assim tem razão. Mas, perdida esta eficácia e rapidez do primeiro contacto, o que esta organização oferece é — e o seu papel como «património da humanidade» cresce na exata medida em que o tempo se acelera — um território de experiência cada vez mais raro, um precioso território de reserva à pressa, à compartimentação definitiva e alheia, à leitura rápida, eficaz e inflexível, útil, é certo, mas também muito pobre. Nas *Obras Poéticas* de Eugénio de Castro tem ainda o leitor, como numa outra *Recherche du temps perdu*, a ilimitada possibilidade de perder-se, procurar, errar longamente, folhear, ler, abandonar, retomar uma leitura que instaura a resistência à pressa e por isso se torna tão incomum quanto terapêutica. Como lidar com um leitor cansado, em *stress*, sempre pressionado por um tempo imposto e já tacitamente assimilado por um ritmo cruel e desumano? Duas vias, aparentemente antagónicas, se apresentam, como realidades complementares: a primeira dar-lhe-á coisas cada vez mais rápidas, económicas e digeridas; a segunda, nem que seja por um instante precioso e publicamente inconfessado, a pausa terapêutica para consolidar a resistência e a consequente capacidade de continuar a correr.

Experimente o leitor fazer uma bola de sabão. É natural que não consiga. Que nem encare experimentar. Acha-se uma pessoa adulta e séria, com muitas coisas sérias para fazer. Arrepende-se veementemente de ter destinado tempo para ler este prefácio que agora definitivamente acha que passou as marcas do tolerável. Por favor, não desista ainda. Não antes das próximas dez linhas. Não antes de ter feito pelo menos uma bola para ver se poderei ter qualquer razão. A sério, o meu objetivo, nisto como em tudo, é torná-lo livre, capaz de ver por si, capaz de ver se o outro, que parece que sabe, tem, afinal, razão. Por favor, pare e vá fazer uma bola de sabão.

Conseguiu? Não conseguiu? Como dizia atrás, é natural que não consiga. Está tão habituado a correr para ser sério que nem consegue parar para tranquilamente, degustadamente, humildemente, fazer esta coisa tão simples onde se espelha o cosmos. Esqueceu-se de como era, fez tudo a correr e a bola de sabão rebentou logo e não cresceu. Perdeu a paciência e pôs logo as culpas nestes detergentes modernos que já não prestam. Impressão sua. Tudo isto espelha o seu estado de perturbada pressa. Os detergentes modernos são

o que há de mais prático para este fim. Têm, pelo contrário, o defeito de queimarem etapas preparatórias preciosas, a saber, a preparação da solução ideal. Obtinha-se, na nossa infância — lembra-se? —, ao cabo de longa perícia e paciência ou aproveitando os restos de água carregada de sabão que a lavagem da roupa providencialmente deixava no lugar do tanque em que o sabão pousava. É realmente pena perder esta delicada etapa de preparação mas, apesar de tudo, vamos sacrificá-la para tocar o essencial. Agora o leitor tem de molhar corretamente a palhinha e soprar muito devagar. Isso mesmo, outra vez, muito devagar, com imensa humildade perante esta esfera perfeita, que lhe escapa, e onde, por um instante, o arco-íris pulsa. Vê? Conseguiu! E gostou! Claro que tem razão: esses engenhos plásticos que soltam bolas a correr, de uma assentada, em princípio não prestam. A bola de sabão tem de ser única, ligando uma figuração do cosmos, pela ponta da palhinha, à sua respiração. Parabéns, leitor. Muito mais do que revisitar a infância, conseguiu «reaver a inocência»[21], produzindo uma forma profundamente sábia[22]; e feliz[23].

Voltando a *Sagramor*, ou, como dizíamos, a uma organização de fio cronológico, mais esparsa. Ao contrário da síntese prévia e provavelmente definitiva, ela convida ao refazer da teia, como aproximação progressiva e sempre inacabada de uma visão global da obra ou das suas partes; ela implica maior paciência e abertura e, sobretudo, convida ao gosto do caminho que se faz, caminheiros que somos nos caminhos dos séculos e dos passos alheios que acompanhamos e fazemos nossos. (Alguns passos marcantes são antigos: os de Teseu e Ulisses, de Dom Quixote e Sancho Pança, dos andarilhos dos Romances tradicionais ou do Romeiro de Garrett, dos heróis de Voltaire ou

[21] *Ex-libris* de Almada Negreiros.

[22] Permita que recordemos Caeiro: «As bolas de sabão que esta criança / Se entretém a largar de uma palhinha / São translucidamente uma filosofia toda. / Claras, inúteis e passageiras como a Natureza, / Amigas dos olhos como as causas, / São aquilo que são / Com uma precisão redondinha e aérea, / E ninguém, nem mesmo a criança que as deixa, / Pretende que elas são mais do que parecem ser. // Algumas mal se vêem no ar lúcido. / São como a brisa que passa e mal toca nas flores / E que só sabemos que passa/ porque qualquer causa se aligeira em nós / E aceita tudo mais nitidamente.». *Obra Poética*, cit., p. 218.

[23] Agora peço para citar Nietzsche – *Assim Falava Zaratustra*. Madrid, RBA Ed./ Ed. Reunidos, 1994, p. 37: «E quanto a mim, que gosto da vida, parece-me que aqueles que melhor se entendem com a felicidade, são as borboletas e as bolas de sabão, e tudo o que entre os homens se lhes assemelhe.»

Swift aos heróis dos contos de fadas, do Cavaleiro Andante do Soneto de Antero aos Cavaleiros de Nobre ou mesmo de Pessoa. Muitas braças se fazem em navios, os dos navegadores e dos piratas. Em terra os passos continuam, incessantes: vêm sustentar os *westerns* e toda a longa linha de *road movies*, de que é exemplo Wenders.) Morta Belkiss, depois de tresloucada caminhada, de esplendor sepultado em experiência acérrima de desgaste matérico, o caminho vai fazer-se com novo herói. Novo porque jovem e puro, pobre, incorrupto e livre. Livre e feliz porque inocente. Chamo inocência à total inexistência do desejo, só possível enquanto dure o total desconhecimento do mesmo. Esse é o estado inicial, numa manhã de abril, em que é apresentado o «pastorinho de olhos cândidos», guardador de rebanhos mítico que não sabe o que são desejos nem o que são amores: «Só conheço minha mãe e o dono dêste rebanho. Minha mãe mora acolá, no alto daquele monte»[24]. A queda deste estado edénico, de pastor de um rebanho, com uma casa «em cima do outeiro»[25], dá-se com o beijo de uma rainha, mulher-rainha-fada-Circe, que fará do inocente pastor de não-desejos um herói desejante e, como vimos, fáustico, em busca da felicidade. Sete etapas, sete Cantos, marcarão a caminhada. Sete etapas da Ilusão, sete Rainhas em queda. O amor primeiro, logo a saudade. Outros caminhos, deslumbramentos, e outras quedas, desabamentos. No fim do texto, só sete vozes. Silêncio e treva, é este o fim: «Pede os mais raros, doces prazeres! / Queres ser astro, queres ser rei? / Vamos, responde! Dize o que queres?»; diz Sagramor: «Não sei… não sei…»[26].

Desculpar-me-á o leitor este leve retoque num final um pouco flébil, abaixo da globalidade do texto? Espero sinceramente que sim. Como poderá ver, alterei apenas a ordem de um fator, no ritmo, que se me impôs, de redondilha. Por favor, veja por si.

Por contraste com a unidade do vol. III, o vol. IV apresenta uma enorme e aparentemente desconcertante diversidade: «Salomé», «Pan», «O Amor e a Saudade», «Os Olhos da Ilusão», «A Monja e o Rouxinol», «Hermafrodita», «O Peregrino», «O Anjo e a Ninfa», «A Nereide de Harlém», «O Rei Ga-

[24] Tomo II, p. 127.

[25] Esta expressão é de Caeiro, de quem *Sagramor*, por influência ou simples convergência, parece antepassado literário.

[26] Tomo II, p. 250.

laor» e «Saudades do Céu». Claro que poderíamos focar bem cada um destes textos, utilizando um bom binóculo, vê-lo de muito, muito perto. Constitui--lo-íamos como um texto realmente acabado, analisadas as fontes remotas ou recentes, a textualidade realizada, eventualmente as variantes de reedição ou a beleza gráfica de uma edição concreta[27], ou mesmo ainda a receção em Portugal ou fora dele, neste caso com base em traduções que não tardaram[28]. É imprescindível que, sobretudo quem apresenta a edição, utilize longamente o binóculo. O conhecimento de cada obra integrá-la-á no xadrez genealógico correto, podendo dar com clareza bastante o seu lugar intransferível. E aqui a tentação do olhar aumentado tenderá, creio bem, inevitavelmente, a aumentar ainda mais o que já foi olhado. Há, decerto, diferença acentuada entre o generoso núcleo textual e ensaístico que cerca *Salomé*[29] e os parcos recursos imediatos para a abordagem de *O Rei Galaor*. A tendência natural, assente num sério e seguro sublinhado alheio, será de assinalar de novo o sublinhado anterior, criando progressivamente zonas a que, por metáfora rítmica, chamarei tónicas, hipertofiadas pela atenção da análise, e zonas de penumbra, consagradas como átonas, destinadas, enfim, a quase não ser lidas[30]. Nas zonas tónicas estarão, naturalmente, *Belkiss*, *Salomé*, *Constança* (que integrará o Tomo III), nas muito átonas *Tirésias* (Tomo I), *Pan* ou *A Ninfa e o Anjo*. Importaria, creio, que revertêssemos este processo de progressiva «resistência» a uma leitura «crua» e deixássemos que os tantos pormenores fornecidos pelo honesto e utilíssimo binóculo transparecessem por fim numa perspetiva global, integradora da paisagem que se vê da varanda onde, desde o início, nos situámos. Proponho que preparemos o salto do trampolim que nos volta a fazer subir à varanda com uma pequena ficha que resuma cada obra deste segundo tomo, como se fizéssemos, para o amigo mais preguiçoso do mun-

[27] Ocorre, a quem a conheça, pensar na 1.ª edição de *A Nereide de Harlém*, ilustrada por Leopoldo Battistini. Ver também a nota 28.

[28] De que são excelente exemplo (inventariado pelo Autor na «janela» que intitulou *Bibliografia*, antes de cada obra) *Belkiss* e *Salomé*. Cf., respectivamente, Tomo I, p. 300 e Tomo II, p. 270.

[29] O leitor português dispõe, recentemente, do excelente Ensaio e Antologia de Paula Morão – *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e Orpheu*. Lisboa: Cosmos, 2001.

[30] Permitam-me que sublinhe, de novo, o olhar fresco e tão «despoluído», maduro e franco, por tudo isto invulgarmente sábio, com que Ofélia Paiva Monteiro percorreu a totalidade da obra do poeta. Refiro-me ao texto já citado no Tomo I.

do, a ficha o mais possível simples, assumidamente simplista. Foi este — lembra-se? — o processo usado pelo lendário Propp para passar da análise de cada conto tradicional, em si, à procura da matriz integradora da diferença[31]. Passemos ao resumo de cada uma:

Sagramor: Percurso em sete Cantos de um herói puríssimo e cândido, atravessando o desejo, a experiência e a deceção, nomeadamente do amor, da riqueza, do conhecimento, etc.; termina aniquilado, incapaz de desejar ou tão somente de discernir.

Salomé: Retoma do mítico motivo da morte de João Baptista. A ênfase recai em Salomé, que transfere o amor de um leão que perdeu para o herói encarcerado. O pedido final e a execução são curtos.

Pan: Pequeno fresco mitológico em que o herói conta aos humanos a traiçoeira perda de Siringe, transformada em canavial. Incorrigível, depois de aconselhar a amordaçar o Amor, corre, logo a seguir, atrás de outra ninfa que passa.

O Amor e *a Saudade*: Breve alegoria. «O Amor teve uma filha à qual chamou saudade» — «Os que se beijam com ansiedade / Adormecem ao pé do Amor / E acordam junto da Saudade».

Os Olhos da Ilusão: Texto assumidamente dramático, situado em Creta. Comédia de final amargo? Feeria? Para punir Filemon, Lisidice, depois de administrar-lhe no ouvido um elixir obtido no palácio do sono, introduz-lhe nos olhos outros olhos de vidro, os olhos da Ilusão. Estes fá-lo-ão ver transfigurada a velha e feia Xantipa, por quem se apaixona. No final, retirados os segundos olhos, Xantipa vê-se rudemente vista e repelida.

A monja e o rouxinol: Delicada história de uma princesa monja cuja alma tomou forma de rouxinol e correu mundo; no regresso — reencontro com o corpo — conta sem cessar as maravilhas que viu; indiferente ao mundo e indiferente ao tempo, queda-se a monja até que um dia desperta e morre suavemente. «Cantara o rouxinol trezentos anos…»

Hermafrodita: Da súplica, atendida pelos deuses, para que se fundam, num corpo só, a ninfa e o jovem que tão febrilmente se procuram, resulta o

[31] Cf. Vladimir Propp – *Morphologie du Conte*. Paris: Seuil, Points, 1970, cap. 2, «Méthode et Matière», pp. 28-34.

duplo ser, dilacerado pela dor de ser «dois leões rivais presos na mesma cova».

O Peregrino: «Fartei-me de colher o mesmo beijo / Em lábios desiguais», diz ele; no fim, avista a Morte que ri, ri.

O Anjo e a Ninfa: Breve Idílio entre dois seres que, por razões análogas, choram o paraíso perdido.

A Nereide de Harlém: Embalada por um búzio, esta refém de um velho rabino vive, alheia a tudo, até ao amor, e assim acaba por deixar-se apunhalar, por explosão de angústia paternal do rabino, ao ver o filho desprezado. «A ouvir, alheia a tudo, o que o búzio lhe diz.»

O Rei Galaor: Texto assumidamente dramático. Um rei, pai extremoso, mantém sua filha Sibila encerrada numa torre, para que não veja o mundo. No momento em que está iminente a visão deste, por uma janela, o pai cega-a, o que equivale a abrir-lhe outro tipo de visão. Não conseguirá impedir que a ela chegue o cavaleiro sonhado, com quem parte, pela floresta. Sabe-se no fim que este é seu irmão.

Saudades do Céu: Seis quadros essenciais livremente baseados em passagens do *Livro do Génesis*, citadas e situadas, da descendência de Jafet à descida dos filhos de Deus, enamorados das filhas dos homens e da geração da raça dos gigantes, ao arrependimento de Deus face à humanidade, dilúvio e construção e queda da Torre de Babel. O poema termina com o desejo de construir uma torre mais forte.

Concluídas, agora, estas fichas simplificadas, observemo-las da varanda, como sugeriria Pessoa: «Tudo o que sonho ou passo, / O que me falha ou finda, / É como que um terraço / Sobre outra coisa ainda. / Essa coisa é que é linda»[32]. Logo saltam aos olhos os temas recorrentes e essenciais, para além da diversidade, normal num autor culto, de nobre tradição na poesia portuguesa, de referências mitológicas de diferentes origens: ingenuidade e experiência, ver e conhecer o véu da ilusão e desvelar da deceção matérica, condição que, embora revestida de luxo e sedução é quase sempre repetidamente trágica, queda e expulsão de um paraíso quase sempre definitivamente perdido. E se, a este nível, é particularmente eloquente *Sagramor*, como o era *Belkiss*, a verdade é que a superação da condição dilacerada de

[32] «Isto». In *Obra Poética*, cit., p. 165.

Babel pode pensar fazer-se com incontida fúria: e «breve, cada um, ao troar dos trovões / Sente a alma retomar seu adorado norte, / E pensa em construir uma torre mais forte»[33]; é certo que se faz, por evasão, nos estados alterados de consciência a que os eleitos podem aceder; tal é, como vimos, o caso da Nereide e da Monja, absolutamente felizes no seu enlevo manso. Muito mais dramática, mas também radical, é a abertura para uma visão espiritual pela cegueira. E aqui a ditosa Sibila, cegada por Galaor, seu Pai, é clara irmã da figura Tirésias, que terminara o outro Tomo vendo ««a manhã romper a todo o instante»[34]. Cito a voz de Sibila: «Picaram-me os olhos / Enquanto dormia, / Cega estou mas vejo / Melhor do que via. // O meu lindo noivo, / Com suas mãos belas, / Caminha p'lo céu / A apanhar estrêlas… […] // De dia ou de noite / P'ra mim sempre é dia…/ Cega estou, mas vejo / Melhor do que via…»[35]. E apercebemo-nos de que o importante não é haver um poema *Saudades do Céu*, mas o facto de esse título poder projetar-se globalmente sobre a especificidade dos poemas citados.

Atingimos agora uma boa visão. E entendemos que, muito mais fecunda do que uma análise exaustiva e estanque de cada uma das obras, será a sua leitura enquanto fragmento desigual de um longuíssimo drama, o de uma humanidade em sofrimento renovado pela perda do paraíso, multiplicada em enredos, personagens ou vozes tão diversas quanto, afinal, flexões da mesma pena, do mesmo anseio desmedido, já saudade. Entendemos, assim, que as vozes se concertam em fragmentos de desigual elevação onde não vale já a pena deplorar um final menos alto ou um poema que pareça inferior, como totalidade. Diz-se no *Peregrino*, um poema manifestamente mais flébil, o que se aplica a toda a caminhada: «Fartei-me de colher o mesmo beijo / Em lábios desiguais: / Não consegui adormecer meus ais, / Não consegui matar a sêde ao meu desejo…»[36].

Tocamos, finalmente, a essência do poeta, projetando fecundamente sobre ele a essência última do dramático enquanto paradigma-limite do «outrar--se», para além da sinceridade / fingimento, que Pessoa explicou ser a sua e, com clareza irrecusável, herdeiro e alquimista da mais prodigiosa herança

[33] Versos finais de *Saudades do Céu*, Tomo II, p. 442.
[34] Tomo I, p. 462.
[35] Tomo II, pp. 378-9.
[36] Tomo II, p. 340.

finissecular, legou à humanidade: «O autor destas linhas […] nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente»[37]: «O que eu sou essencialmente, — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja, — é dramaturgo»[38]. «O essencial da criação dramática, para Pessoa [afirma Maria Teresa Rita Lopes no livro essencialíssimo que agora nos é guia], não é a invenção de uma história mas a criação de personagens com vida autónoma. O que neles interessa não são as acções mas aquilo a que Maeterlinck poderia chamar vida profunda. Pessoa afirma que "o teatro tende a ser meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações"[39]. Esse objectivo será sempre o do "teatro" dos heterónimos. Para justificar esse processo, ele apresenta-o como o de "um temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acções, dramas em almas"»[40] [41] «Se, no cume dessa evolução, o seu caminho se afastava do de Shakespeare […] era justamente porque esse poeta, que tanto apreciava, não tinha sabido evitar "a poesia dramática propriamente dita"»[42] [43]. Afirmou Pessoa: «Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem todavia se lhe dar a forma de drama, nem explícita nem implicitamente.

Suponhamos que um supremo despersonalizado, como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um dra-

[37] Fernando Pessoa – *Páginas Íntimas* e *de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, p. 95.

[38] Id., *Páginas de Doutrina Estética*. Lisboa: Inquérito, s/d, p. 273.

[39] Id., *Páginas de Estética e de Teoria* e *Crítica Literárias*. Lisboa: Ática, [1966], p. 113.

[40] Id., *Páginas íntimas…*, cit., p. 102.

[41] Maria Teresa Rita Lopes – *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage et Création*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 109. A tradução do excerto para português é da minha responsabilidade.

[42] Fernando Pessoa – *Páginas de Estética…*, cit., p. 68.

[43] Maria Teresa Rita Lopes – *Fernando Pessoa*, cit., p. 111.

ma de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico»[44]. Teatro de êxtase, drama ritual ou drama estático consumado em *O Marinheiro*, o mito anterior, ou agora criado, pode convir ao que nele se torna incessante desvelamento, revelação ilimitada. Teresa Rita Lopes edita, no final do livro, preciosos fragmentos inéditos, de que ela própria salienta a seguinte passagem de *A Morte do Príncipe*: «Oh que horror, que inesperado horror! […] Estou vendo para dentro de mim… […] Vejo através das causas… as cousas escondiam… as coisas não eram senão um véu… Ergue-se o pano do teatro… Tenho medo… Tenho medo…»[45]. A revelação acompanha o esvaziamento psicológico das personagens, mesmo que míticas ou históricas. Como acontece nos melhores momentos de teatro de Almada, elas apresentam-se quase sempre como reverberação dupla e reversível do outro, servindo-lhe, como a si próprias, de espelho onde se formam imagens da sempre desejada evidência. Cito o início de *Diálogo no Jardim do Palácio*: «O nosso pai e a nossa mãe foram os mesmos. Nós somos portanto a mesma cousa; somos um só, ainda que pareçamos dois? Ou não somos — e o que interveio entre nossos pais e nós para que pudéssemos ser diversos? O que me separa de ti? Estendo a mão e toco-te e não sei o que é tocar-te… Olho-te e não percebo o que é ver-te. Para mim és mais real do que eu própria porque te vejo todo, porque te posso ver as costas e não a mim… Para mim existo apenas de um lado… […] Que se passará do lado que não estamos vendo quando nós o não estamos vendo?»[46]. Aqui o leitor, que é leitor excelente, pensou logo no «Hermafrodita», esquecendo que estávamos mesmo a aproximar-nos de uma citação-chave-de-oiro proveniente de Almada. E fez bem. Podemos adiá-la. Este é um cume de oiro das metamorfoses do eu / outro, andrógino de origem ou hermafrodita, por capricho ou por mercê dos deuses, de que o texto de Eugénio de Castro é um momento anterior, mais imperfeito e mais retórico. Pode confirmá-lo com mais este excerto em que as personagens pessoanas de há pouco, apenas identificadas como A e B, dizem: «B. Vamos jogar, se quiseres, um jogo novo. Joguemos a que somos um só. Talvez Deus nos ache graça e nos perdoe ter-nos criado… Senta-te aqui, defronte de mim e chegada a mim. Encosta os teus joelhos aos meus joelhos e toma as minhas mãos

[44] Fernando Pessoa – *Obra Poética*, cit., p. 199.

[45] Maria Teresa Rita Lopes – *Fernando Pessoa…*, cit., p. 129. A publicação do inédito encontra-se nas pp. 532-541.

[46] *Ibidem*, p. 524.

nas tuas… Assim… agora fecha os olhos. Fecha-os bem e pensa… e pensa… Em que deverás pensar? Não, não penses em nada. Trata de não pensar em nada, de não querer sentir, de não saber que ouves ou que podes ver, ou que podes sentir as mãos, se quiseres pensar que elas existem… Assim, amor… Não movas nem o corpo nem a alma… (Uma pausa) O que sentiste? A. Primeiro nada… Foi um espanto de ti e de mim…»[47].

Há ainda restos de singularidade aqui? Sem dúvida, como mais haverá ou, devido ao tempo que sentimos passar, os detetamos, desigualmente, nos poemas de Eugénio de Castro. Imaginemos que Almada lhe empresta algumas palavras que pôde ainda, aos setenta e cinco anos, gravar para a televisão: «A única coisa que eu tenho em comunicação com o público de hoje é mostrar-lhes [*sic*] qual foi o meu caminho. […] o meu próprio caminho tinha um discursivo muito por cima de mim»[48]. O que agora tocamos não é apenas individual, histórico, genológico, biográfico. Sem deixar de ser isso, o que mostra a varanda é o horizonte de «uma linguagem de entendimento [diria Almada], quando a linguagem universal estava cheia de atuações exclusivamente pessoais a que vulgarmente chamam inteligência»[49]. E acrescenta o Mestre que, para além da obra editada, deixou o fabuloso inédito de entendimento intitulado *Ver*[50]: «Eu enganei-me muitas vezes na minha vida, sobretudo com a palavra teatro. […] ainda hoje estou absolutamente subjugado pela palavra teatro. Mas expliquei-me a mim mesmo do que se tratava: não é o teatro que me interessa, não é a pintura que me interessa, não é a escultura, não é nenhuma arte em especial; o que me interessa a mim é o espectáculo. Espectáculo quer dizer VER, VER»[51]. «Um dia perguntaram-me como é que eu avanço, como é que eu aprendo as coisas. Eu digo: olhe, parece-me que Deus deu-me uma boa vista. Não é oftalmologicamente falando que parece que a minha vista é boa. É por aquela razão pela qual o próprio Aristóteles escolheu a vista para iniciar a *Metafísica* e os seus estudos dos quais resultou a sua genialíssima *Lógica*. Pondo-a no seu lugar. Genialíssima e indispensá-

[47] *Ibidem*, p. 525.

[48] Almada Negreiros, fragmento de entrevista inserida em *Por Alma de Negreiros*. Telefilme com argumento e realização de Manuel Varella. RTP, 1993; a transcrição e pontuação são da minha responsabilidade.

[49] *Ibidem*.

[50] Editado e prefaciado por Lima de Freitas. Lisboa: Arcádia, 1982.

[51] *Por Alma…*, cit.

vel Lógica, mas como processo de facilitação, mais nada. Que não imponham nada com a Lógica. Que não venha a Lógica corrigir aquilo que se escapa nos erros do nosso próprio instinto. Isso é que é o sagrado.»[52]

Vista de cima, da nossa alta varanda, a obra de Eugénio de Castro não é a de um autor muito culto, lente de Coimbra, que escreveu muito e muito publicou, de radicalmente inovador, nos seus vinte anos, a seguir, casado, tributado, respeitável e pai; também não é a de um santo ou de um místico, coisa, afinal, bem rara. Prefiro vê-la como uma incessante procura, generosa escrita de múltiplos fragmentos que, feliz ou infelizmente, por razões que foram as dele, chegaram à edição. São desiguais e múltiplos. Porque não quis deixá--los, embora outras razões pudesse ter havido[53], mas porque não quis obviamente deixá-los, não nos chegaram manuscritos ou outros sistemáticos globais documentos da génese; temos, pelo contrário, uma extensa obra publicada. A nós compete a leitura inteligente e rigorosa, sem exigir que, na obra assim editada, se espelhe a perfeição levada ao paroxismo que outros autores, por critérios diferentes ou, sinceramente acredito, por contextos de publicação opostos, quiseram ou foram levados a cumprir. Esta é uma obra extensa onde, digamos, fragmentos mais perfeitos se cruzam com fragmentos menos primos. É uma longa demanda de «Explicação do homem»[54]. Por isso a atravessa o fio do sagrado.

De um sagrado que não pode prender-se, aqui, como em todo o incandescente *locus* da criação, ao cânone de um Catolicismo ou Cristianismo dogmáticos, como, em outros casos, de qualquer outra religião. Religião, se existe, como acredito, nos grandes criadores, é sobretudo (e independentemente da educação familiar, da prática regular e canónica, mesmo de afirmações às vezes proferidas), é quase sempre, com a maior profundidade, no sentido etimológico de ligação ao cosmos, às «palavras confusas»[55] mas frementes de vida de que a escrita palpita. O sagrado palpita por sobre os materiais catalogáveis, endossa os muitos dados disponíveis da enciclopédia

[52] *Ibidem.*

[53] De que seria exemplo, segundo informação de seu neto Eugénio de Castro e Almeida, uma «dramática» mudança de casa.

[54] Título de um poema de Daniel Faria em *Explicação das Árvores e de Outros Animais*. Porto: Fundação Manuel Leão, 1998.

[55] Aqui o leitor decerto reconhece as «confuses paroles» do soneto «Correspondances» de Baudelaire.

mental do criador, relembra e faz pulsar os mitos, reelabora os ritos, eleva a grau mais alto a experiência, irriga as formas, as línguas, as tradições, os ritmos disponíveis.

Há os livros sagrados da humanidade. Não são chamados, em si, à análise, neste texto; mas, direta ou indiretamente, são o suporte de textos de dimensão mais pessoal onde, de modo sistemático, a relação com o divino se constrói. Sirvam de exemplo *A Divina Comédia* de Dante, *Lost Paradise* de Milton ou *La Légende des siècles* de Victor Hugo. Uma terceira faixa vibratória, mais afastada do centro, menos pura, digamos, pode, a um olhar atento à visão de conjunto, oferecer arquipélagos de textos que, podendo ou não apresentar-se como laicos, são realmente atravessados pelo veio, mesmo que subterrâneo, do sagrado. Este é, creio bem, o caso deste autor que, como Victor Hugo, decidiu publicar a totalidade (?) dos seus fragmentos.[56] Não o distingue de Camões não ter usado *apenas* a Mitologia Cristã e a Mitologia Greco-Latina; pelo contrário, une-o a Camões ter comoventemente reunido, numa harmonia que só o endurecimento argumentativo pode rejeitar, o ter sabido usar, dizia, toda a enciclopédia que, de momento, se lhe oferecia e que, como pode ver-se em *Sagramor*, a que é urgente voltarmos, se abria clara, ainda que episodicamente, ao Islamismo e ao Budismo: «Fui-me deitar no regaço de Alá! E tive sêde… / Fui-me deitar no regaço de Buda! E tive fome… / Fui-me deitar no seio de Jesus / E tive frio… / Religiões, palácio no

[56] Relembremos as palavras iniciais de Victor Hugo, na apresentação da obra citada: «Les personnes qui voudront bien jeter un coup d'œil sur ce livre ne s'en feraient pas une idée précise, si elles y voyaient autre chose qu'un commencement.

Ce livre est-il donc un fragment? Non. Il existe à part. Il a, comme on le verra, son exposition, son milieu et sa fin.

Mais, en même temps, il est, pour ainsi dire, la première page d'un autre livre.

Un commencement peut-il être un tout? Sans doute. Un péristyle est un édifice.

L'arbre, commencement de la forêt, est un tout. Il appartient à la vie isolée, par la racine, et à la vie en commun, par la sève. A lui seul, il ne prouve que l'arbre, mais il annonce la forêt.

(…) Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière; faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair — que l'interruption naturelle des travaux terrestres brisera probablement avant qu'il ait la dimension rêvée par l'auteur — cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *La Légende des Siècles*». In *La Légende des siècles*. Paris: Gallimard, Le Livre de Poche, Tome I, 1968, pp. 15-16.

ar, véus de incerteza, / Tôrres de fumo, torres de ilusão! / Só tu não mentes, só tu és clara, ó natureza! / Ó natureza és tu a minha religião! / (Abraçando-se a uma árvore): Minha irmã, minha irmã, que da dor te desolhas, / E tens, querendo andar, presos ao chão teus pés, / Porque estás a verter êsse pranto de fôlhas? / O que foste, o que foste antes de ser o que és?»[57] Do que se foi ou se deseja ser ecoa a voz do Hermafrodita ou do Tritão, interpelando o Alto: «Deus poderoso, se acaso existes, / Tem dó de mim, / Dó dos meus dias, que vivem tristes, / Quais leões presos em real jardim! // […] Como os ditames teus me consomem, / Como me abrasas! / Quero ser anjo, sentindo-me homem, / Quero ser homem, tendo umas asas!»[58]. A resposta de Deus não é visível; e, por duas vezes, as personagens O amaldiçoam, como tantas vezes aconteceu na história da humanidade e nas formas épicas deste século. Assim a demanda se torna infinita e se revela aspérrima. Mas, mesmo quando «Chove cinza» é de um «orvalho de oiro» que falamos.[59] No dia mais solar do ano, do alto de uma torre gigante, a voz da Esfinge clama: «Fiquem cegos os cegos / Se na cegueira acham prazer; / Mas tu, que sofres em cruéis desassossegos, / Abre os olhos para ver! / E os cegos fiquem cegos… // Vamos, sobe! Os degraus da tôrre são floridos, / E lá de cima aclaram-se os mistérios, / Compreendem-se da Esfinge os trágicos gemidos, / Tornam-se de cristal teorias, cemitérios… / Vamos, sobe! Os degraus da tôrre são floridos! // Lá de cima ouvirás o soluçar das cousas, / Verás as formas mil dos corações errantes: / Ofélia e Beatris demudadas em rosas, / Madalena a chorar nas fontes soluçantes… / Lá de cima, ouvirás o soluçar das cousas… // Lá de cima, verás a origem da tua alma, / Suas transformações, suas metempsicoses, / Como animou o herói, a flor, o tigre e a palma, / Até se transformar em urna de nevroses… / Lá de cima, verás a origem da tua alma… // […] Vamos, sobe os degraus! Já vai alta a manhã…»[60]

[57] Tomo II, p. 215.

[58] *Sagramor*, cit., pp. 188-9.

[59] «Chovia cinza…» e «Chove ouro!»; «Mas cada vez chove mais ouro! Que riqueza!»; «O orvalho de ouro cai, fulvo, impalpável, fino…». *Sagramor,* cit., pp. 217, 171, 173 e 172, respectivamente.

[60] *Ibidem*, pp. 231-2.

Imagino que nós, há tanto tempo suspeitos — e mesmo cúmplices — das alturas, naturalmente subiríamos e lá nos quedaríamos, se «os dias, velozes potros»[61], não nos chamassem para novas cavalgadas.

[61] *Ibidem*, p. 184.

COMO UM PAI QUE GEROU ANTEPASSADOS [1] [*]

Vem descansar no meu jardim um breve instante!
Nunca vi tarde assim, de tanta suavidade,
E na minh'alma sinto uma sêde abrasante
De amar com singeleza e com terna humildade.

Entra. Não tenhas medo.
……
Fugindo dum pomar, onde eram d'ouro os pomos,
Rilhámos, por castigo, as urzes da charneca!
……
Mas tudo isso se extingue em neblinas distantes,
…….
Vamos neste jardim perder-nos entre as flores!
……..
Mas que silêncio é o teu? Não viste a comoção
Que me sacudiu quando há pouco te encontrei?
……
Esse silêncio é orgulho! Uma paixão imensa
Ateia-se em tua alma ardente e lastimosa:
……
Senta-te aqui um pouco, e olha aquele quadrante.
……
Êle te ensinará, meu encanto, a verdade,
Que todo o orgulho é vão, vãs todas as querelas,
Que o amor deve sempre ir p'la mão da caridade,
Que as horas sombras são, e a vida a sombra delas…

Olha o quadrante bem:
…….
A sombra azul prossegue em seu andar furtivo… »[2]

«Chove ouro e fogo… »[3]

«Hesita em começar, que é impossível

[1] Daniel Faria – *Dos Líquidos*. 2.ª ed. V. N. de Famalicão: Quasi Edições, Biblioteca «De veres o meu lugar», vol. 1, 2003, p. 70.

[*] Prefácio ao Tomo III das *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2007 (Obras Clássicas de Literatura Portuguesa, n.º 87), pp. 9-21.

[2] Eugénio de Castro, «O Quadrante», *A Sombra do Quadrante*. In *Obras Poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2007, Tomo III, pp. 190-192.

[3] *Constança, ibidem*, p. 49.

Com palavras dizer tão altas cousas!»[4]

«Chove ouro e fogo…

A tarde é de ouro e pérolas…»[5]

«Ousa ser sábio.»[6] «Os dias, velozes potros»[7], chamaram-nos e realmente prenderam-nos a novas cavalgadas. Longamente suspeitos e logo cúmplices das alturas — patamar alto, varanda ou mesmo torre —, lá nos quedámos, olhando em outras direções.

Fixa o olhar onde desponta o amanhecer do novo e mesmo entendimento. Existimos no tempo e o tempo nos oferece pródigo reencontro através dos «campos e vastos palácios da memória»[8]. Quando, em passados tomos, nos alongámos, nunca perdemos tempo. Degustadamente firmámos um fortíssimo pacto de cumplicidade, um precioso «celeiro para os anos que passam»[9]. Esse celeiro pródigo, «o imenso palácio da memória»[10], «como uma chama cérula entre as brasas»[11], totalmente se ativa e inflama, agora, ao menor estímulo da mente. E tudo é reencontro, instantânea partilha, percurso confirmado por uma breve ativação levíssima.

«Ousa ser sábio»[12]. Há muito se formula este convite que, no momento, é incisivo e claro. «Vive com o teu século, mas não sejas a sua criatura; proporciona [a ti e] aos teus contemporâneos aquilo de que necessitam, não aquilo que eles louvam»[13]. «Ousa ser sábio. Para isso, necessita-se de ener-

[4] *Ibidem*, p. 87.

[5] *Ibidem*, p. 84.

[6] Friedrich Schiller – *Sobre* a *Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Tradução, Introdução, Comentário e Glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: IN-CM, 1994, «Oitava Carta», p. 45.

[7] Eugénio de Castro – *Sagramor*. In *Obras Poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2002, Tomo II, p. 184.

[8] Santo Agostinho – *Confissões*. Tradução de António Ambrósio de Pina. 10.ª ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981, Livro X, p. 247.

[9] *Ibidem*, Livro XIII, p. 373.

[10] *Ibidem*, Livro X, p. 249.

[11] Eugénio de Castro – *Oaristos*, XIII. In *Obras Poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2001, Tomo I, p. 99.

[12] Cit. nota 6.

[13] Schiller, cit., «Nona Carta», p. 48.

gia, dada pela coragem, para lutar contra os obstáculos que tanto a indolência da natureza como a cobardia do coração levantam contra a instrução […]. Satisfeito por escapar ele próprio ao esforço amargo do pensar, o ser humano entrega a outros a tutela sobre as suas ideias […]. Se esses infelizes seres merecem a nossa compaixão, por outro lado o nosso justo desprezo dirige-se àqueles que uma sorte mais favorável libertou do jugo das carências, mas que se curvam diante daquelas fórmulas por livre opção. Estes últimos preferem o brilho crepuscular de conceitos sombrios […] aos raios luminosos da verdade […]. Teriam de ser já sábios para amar a sabedoria: tal verdade já foi sentida por aquele que deu o nome à filosofia»[14].

«Outrora, naquele belo despertar das energias intelectuais, os sentidos e o espírito não possuíam ainda um domínio estritamente separado; porque nenhuma cisão os tinha ainda tentado a fazer partilhas hostis e a definir a sua demarcação […]. Por mais que a razão se elevasse, ela transportava a matéria amorosamente consigo, e por mais fina e aguda que fosse a forma que usava para separar, ela nunca mutilava»[15]. «Foi a própria cultura que abriu esta ferida na moderna humanidade […]. O entendimento intuitivo e especulativo repartiram-se então com hostilidade pelos seus campos distintos, tendo principiado a vigiar as suas fronteiras com desconfiança e inveja»[16]. «A cultura, longe de libertar-nos, apenas desenvolve […] uma nova carência»[17].

Não a hostilizaremos. Como Santo Agostinho, sobre a «capacidade imensa» do que a «memória encerra» simplesmente diremos: «Também lá se encontra o que não esqueci, aprendido nas artes liberais. Estes conhecimentos serão como que retirados num lugar mais íntimo, que não é lugar»[18].

Ousa agora ler. Fixa o olhar até compreenderes. O Tomo III é[19] um volume duplo. Organizando esses volumes, cometeu o Autor o que diríamos uma heresia temporal, incluindo, no Volume V, *Constança* [1900], *Depois da Ceifa* [1901] e *A Sombra do Quadrante* [1906] e, no Volume VI, *O Anel de Polícrates* [1896] e *A Fonte do Sátiro e outras poemas* [1908]. Esta clara

[14] Schiller, cit., «Oitava Carta», p. 45.
[15] Schiller, cit., «Sexta Carta», p. 38.
[16] *Ibidem*, p. 39.
[17] Schiller, cit., «Quinta Carta», p. 37.
[18] *Confissões*, cit., Livro X, p. 250.
[19] Como os outros tomos.

infração à ordem uniforme do fio cronológico, caso isolado nestas Obras Completas por ele próprio organizadas, mostra um inquestionável existir no tempo e o seu controle na madura idade. Os anos passam, o ritmo de escrever e publicar afrouxa um pouco o seu curso de juvenil «expresso» afortunado; o tempo, partilhado entre o ensino, a escrita e a família, permite agora ponderação e escolha, contando-se por anos, não por meses ou dias. É a madura idade de alguém que foi precoce e que, por consequência, bem cedo arruma o que está nas gavetas, delineando, já de leve, o lado descendente da colina. E só agora, liberto da imposição do tempo enquanto caudalosa torrente do novo, linha de água imparável de uma Europa de elite, pode configurar e dominar o tempo, não guerreando a fronteira implacável da sua cessação, só de leve aflorada anteriormente em estádios ditosos de consciência dilatada. Agora, que está liberto do ditado veloz do tempo exterior, pode Eugénio de Castro experimentar o tempo na sua plenitude.

Este é o momento em que gere mais livremente a sua obra; é também o momento em que, gerando os filhos, «gerou» também «antepassados» — o homem é o centro do tempo. Afirma Eduardo Lourenço a propósito de Pessoa: «a poesia de Pessoa, impotente como todas as outras para resolver, ou mesmo para enunciar o mistério do tempo, recebe dele a sua luminosa estranheza, pois não vive senão do confronto radical com uma temporalidade que pode ser vivida, mas nunca verdadeiramente compreendida»[20]. «Naturalmente 'divina', a alma é naturalmente imortal. Imortal, quer dizer, fora do Tempo. Tempo e Espaço são as formas originais da Queda da alma no corpo. Ambas são o próprio Corpo como incapaz de se pensar como alma, como manifestação primeira da Unidade, a única realidade digna desse nome, mesmo se nós só a podemos pensar e imaginar como pura Ausência.»[21] «A autêntica experiência da temporalidade, a vivência do Tempo […] só serão assumidos […] através dos seus duplos, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e a comédia-drama de que são a manifestação. Com efeito, só a heteronímia, jogo do desdobramento fictício de si, comporta um confronto positivo com a realidade paradoxal do Tempo tal como S.to Agostinho a descreveu de uma vez por todas no Livro X das *Confissões*. «[…]. Os três avata-

[20] «Pessoa e o Tempo». In *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*. Vol. 1. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1990, p. 155.

[21] *Ibidem*, p. 156.

res mais célebres de Pessoa representam a sua tentativa desesperada para se encarnar, baixar à terra, penetrar na realidade, lutar com ela corpo a corpo […] a sua máxima tentativa para conferir um sentido a esse mesmo Tempo»[22].

Torna-se agora claro que, na crista das melhores vagas finisseculares, para além de incursões sistemáticas nos mecanismos de suspender e abolir o tempo, sempre o Autor tentou o seu domínio em numerosas glosas de outros tempos, de outros lugares e de outras vozes. Afirmou Borges, num oralíssimo e provocador texto sobre Camões, que a «mera geografia» e a «mera história» «são superstições actuais»[23], lembrando, noutro texto, «a teoria segundo a qual todos os autores são um autor»[24] e acrescentando: «Aqueles que copiam minuciosamente um escritor, fazem-no impessoalmente, fazem-no porque confundem esse escritor com a literatura»[25]. E, voltando a Camões, aclara ainda: «o poema começa com um verso virgiliano: *As armas e os barões assinalados* que é, evidentemente, *Arma virumque cano* e isso já nos mostra a diferença entre as duas épocas, porque agora com um miserável critério que se chama filológico em vez de científico, pensamos na feitiçaria [*sic*] e no plágio, pensamos que Camões traduziu o verso do latim […] mas dizer isso é já não compreender Camões. Camões não queria traduzir Virgílio, não o queria imitar, Camões começa deliberadamente assim o seu poema para que recordemos Virgílio, Virgílio que foi uma felicidade para ele e para que o leitor partilhe dessa felicidade. Quer dizer, ele escreve *As armas e os barões assinalados* precisamente para que o leitor recorde Virgílio, para que o poema que está a ler se enriqueça com a sombra gloriosa deste latino.»[26]

Com a moderação com que o Autor afiniza e com a certa prudência que o não ser eu Borges me aconselha, projetarei agora sobre a obra de Castro esta matriz de impessoal polifonia. Menos grandíloqua ou magnificente do que em textos passados, é cada vez mais clara, por sinédoque, onde agora só restam as mais sinceras preferências, a tessitura progressiva da experiência

---

[22] *Ibidem*, p. 162.

[23] *Destino e Obra de Camões*. Ed. bilingue. Prólogo de Joaquim de Montezuma de Carvalho. Tradução de Miguel Viqueira. Amarante: Edições do Tâmega, 1993, pp. 35-36.

[24] «A Flor de Coleridge». In *Novas Inquirições*. Tradução de Gil Nozes de Carvalho. Lisboa: Editorial Querco, 1983, p. 20.

[25] *Ibidem*.

[26] *Destino…*, cit., p. 36.

humana e da memória da humanidade, as duas depuradas como precioso néctar.

Cada volume abre com um poema dramático, seguido de outros textos. Porque inverteu nesta edição o Autor a ordem natural, talvez, com segurança, não o saibamos nunca. Nombela y Campos, ao abrir a apresentação de «O Anel de Polícrates», no Volume VI, fornece um motivo que contrariaria esta organização, escrevendo que esta obra se relaciona tematicamente com «A Sombra do Quadrante», com que encerra o Volume V. Sabendo bem que os volumes conteriam, como já vimos, certos textos mais «tónicos» e outros textos mais «átonos», podemos talvez intuir que em ambos os volumes o autor visou o nível global e o equilíbrio da generalidade do livro.

Tendo sido até aqui um poeta aberto a uma vasta enciclopédia, mais do que dedicado aos temas nacionais, o poeta enfrentou o jogo com o tempo, revisitando o mito tão amado de Inês, onde, apesar de não serem essas as fontes citadas em epígrafe, nenhum drible facilmente rasura os versos de Camões nem os da *Castro*. É, aliás, este segundo texto, em decassílabos brancos, que o poeta, contrariando, a meu ver sem qualquer benefício, o seu pródigo e natural verso rimado, na sua escrita segue. Outra coisa me dói nesta visão inédita de um tão amado mito que, a não ser em Camões, Ferreira e Ruy Belo, quase pouco me toca, e é por certo o que, junto de outros leitores, lhe tem assegurado preferência: Eugénio de Castro quis fazer a sua Inês. Já o leitor se riu! Pensa que me enganei! Também eu já me ri e explico melhor: fazendo a sua Inês, fez a sua *Constança*[27]. Lembra um pouco o encenador à procura de reconhecimento que "pega" num *Hamlet* ou num *Romeu e Julieta* para fazer, mais do que um perfeito momento de leitura cénica, o *seu Hamlet*. Muitos leitores, que preferem este seu texto a outros, valorizam nele o diferente modo de focar o assunto, as delicadas ousadias eróticas das cenas iniciais, o drama interior, sem matança e sem sangue. Não me incluo, sinceramente, neste grupo. Suspeito mesmo que o seu Autor tenha chegado ao fim com a sensação de ter escrito, como Perrault no desfecho de certos contos, um remate com bondade excessiva.

[27] A este respeito, ver Maria de Fátima Marinho – «Constança ou o outro lado do mito». In *Actas do Colóquio* «*Centenário da Publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*». Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 159-171.

É ele próprio que, com modéstia, apresenta *Depois da Ceifa*, reeditado a seguir neste Volume V, como um conjunto de «espigas abandonadas» na «ânsia de manter a euritmia de cada obra». Este livro, intermédio no volume, liga-se ao antes e ao depois de forma harmoniosa, e as «Folhas soltas» não são tão soltas, afinal, antes se reagrupam no mosaico de antepassados cada vez mais, a nossos olhos, claramente evocado ou construído. Salientaria, entre poemas de diminuto interesse, os dedicados a João de Deus e a Sá de Miranda. Cito: «Dantes, em longas noites amorosas, / Pensava (e um terror brusco me vestia!) / Que dos meus quentes beijos surgiria / Uma linhagem de almas lastimosas. // Hoje, porém, corôo-me de rosas, / Vejo dourado o mais escuro dia, / Quando penso em ser pai, e na alegria / De beijar do meu filho as mãos mimosas; / Ó poeta, que o meu filho nasça e cresça, / Que o meu génio envergonhe os sóis de julho, / E que, daqui a séculos, o Céu // Permita que haja alguém que se envaideça / De proceder de mim, como eu me orgulho / De o meu sangue possuir gôtas do teu!»[28]. Este é um livro profundamente devedor de modos literários antigos, sobretudo greco-latinos, orientando-se, embora de forma não exclusiva, para poemas curtos, de teor epigramático. Destaquem-se, a esta luz, *Figurinhas de Tanagra*, basicamente constituídas por sonetos, um conjunto de *Epigramas Gregos* que, por não serem, decerto, traduções diretas, são denominados «Imitações», e *Odes de Horácio*. Estes conjuntos mais declaradamente epigramáticos cumprem ainda, mais do que erudição, grande homenagem e afeto. Quase não se distinguem autor e tradutor. Castro não leu apenas. Longamente releu e maturou, de largos territórios escolheu estas terras, cada vez mais gerou o seu país, que dá a conhecer e connosco partilha. Não abandonará ainda as formas longas; porém, cingir-se-á cada vez mais ao modelo do breve, que aqui não se confina, mas reverbera nos poemas a vir, breves, concisos, muitas vezes sonetos. «Cultivado no período arcaico, cultivado no período clássico, o epigrama torna-se, no período helenístico, a única forma produtiva de poesia, já que esta, apartada do mundo dos espectáculos, deixara de ser pública e perdera o contacto com a música», escreve Walter de Medeiros[29]. E acrescenta que o epigrama, «no acúmulo de estrofes ecfrásticas e laudativas, vai perdendo o

[28] *Obras Poéticas*, Tomo III, cit., p. 109.

[29] Preâmbulo a *Do Mundo Grego Outro Sol, Antologia Palatina e Antologia de Planudes*. Selecção, Tradução e Notas de Albano Martins. Porto: Asa, 2002, p. 8.

seu timbre de ouro: a concisão. Assim expira, de exaustão e abundância, um género que nem a vergôntea de Roma, em tempos vivaz, agora também ressequida, logrou reanimar. E vinham distantes os tempos de outra fórmula requintada e feliz: o soneto»[30]. Sébillet tinha escrito, quatro séculos antes: «O soneto não passa do perfeito epigrama do italiano, da mesma forma como a décima do francês»[31]. «Como um pai que gerou antepassados», no espaço e território deles cada vez mais, definitivamente, Eugénio de Castro criará. Como lucidamente demonstrou Yara Frateschi Vieira, em «Pessoa, leitor da Antologia Grega», o poeta «*focaliza* e *condensa* a própria Antologia, depura-a e transforma-a numa obra curta, cujas partes são também poemas curtos»[32]. «As catorze *Inscriptions* […] *antologizam* por sua vez a Antologia Grega»[33], constituindo também «o resultado de uma reflexão sobre a arte e as formas de sua permanência: elas oferecem, antes de mais nada, um exemplo de como *ler* uma obra antiga, decantando-a […], conferindo o que nela pode pulsar ainda»[34]. O leitor que tenha acompanhado as apresentações destes tomos poderá interrogar-se por que razão tantos estudos pessoanos nos têm servido de bordão no caminho. A verdade é que, tendo este autor-galáxia suscitado numerosíssimos estudos que claramente o excedem enquanto objeto circunscrito, as novas perspetivas abertas podem iluminar o olhar, o percurso e qualquer outro objeto analisado.

Começa *A Sombra do Quadrante* pela célebre «Epígrafe», tão elegante, porém enganosa, que parece restringir o livro a um cogitar sereno e sábio sobre a passagem do tempo e da beleza: «Murmúrio de água na clepsidra gotejante, / Lentas gotas de som no relógio da tôrre, / Fio de areia na ampulheta vigilante, / Leve sombra azulando a pedra do quadrante, / Assim se escoa a hora, assim se vive e morre… / Homem, que fazes tu? Para quê tanta lida, / Tão doidas ambições, tanto ódio e tanta ameaça? / Procuremos sòmente a Beleza, que a vida / É um punhado infantil de areia ressequida, / Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa…»[35]. Com elevação desigual, este livro confirma a memória literária ampla e dialogante do Autor. Citemos

[30] *Ibidem*, p. 12.
[31] *Actas…*, cit., vol. II, 1991, p. 446.
[32] *Ibidem*, p. 450.
[33] *Ibidem*, p. 453.
[34] *Ibidem*.
[35] *Obras Poéticas*, III, cit., p. 161.

um momento de grácil evocação de figuras femininas muito amadas, reunidas numa dança de roda de marcação intercomutável, onde o convite se desdobra em espelho para o leitor a um tempo culto e livre: «Levanta-te, Psiqué! […] São horas de partir. Toma o teu manto, e acende / A lâmpada de argila / […] Quero voltar à fonte, onde, em calmosos dias, / Marta nos apar'ceu; / […] Sentar-me hei contigo, um instante, no musgoso / Cume da penha brava, / Donde vimos minguar ao longe o vulto airoso / De Inês que nos deixava… // Do jardim de Leonor quero rever as dálias / […] Mas que fazes, Psiqué? Pr'a que atas as sandálias? / Vem mesmo assim, descalça! // Temes o abrolho, que escondido dilacera? / Dos cardos a nudez? / De cinza está coberto o chão que nos espera: / Não magoarás teus pés…»[36]

O melhor e mais novo deste livro não se encontra no recorrente «Carpe Diem», onde o poeta resiste à desistência de viver, mas na série final de sete sonetos «Os meus filhos» que termina com um comovente «Epílogo» dedicado a sua mulher. São uma lufada muito forte de verdade que nos bate na cara e logo se destila em memória para a vida. Quero dizer: não há, porque não pode nunca haver, total abolição do quadro literário; nem isso, neste Autor, seria de pensar. Pelo contrário, usar forma soneto, verso e rima tornou-se nele tão natural como fazer a barba e pentear o cabelo, de manhã. Diria ainda: estes poemas implicaram e implicarão viver. Das mais pequenas coisas, como os pequenos sapatos de Constança, que dorme, descansando sobre o tapete[37], às mais pungentes experiências, como a de um filho varão que a morte leva e cabe todo «Num caixãozinho branco de dois palmos!»[38]. Para o leitor habituado a reflexões estéticas, filosóficas, linguísticas, poéticas e metapoéticas, uma espécie de real indiscutível, das grandes e das pequenas coisas, despojado de orquestrações e de metáforas, entra imprevistamente pela janela aberta e surpreende na essencialidade enxuta do confronto com a

[36] *Ibidem*, «Passeio Nocturno», pp. 164-165. Repare-se na presença irrecusável de Inês.

[37] *Ibidem*, p. 201. Este motivo dos sapatos, mais do que literário, é imensamente real. No catálogo *Sinais de Expostos*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1987, reproduz-se, nas pp. 126-127, um sapatinho de criança, deixado a acompanhar um exposto, exigindo-se o par a quem um dia o viesse buscar. Foi inspirado na comovente exposição, cujo catálogo cito, que Vasco Graça Moura compôs *Ronda dos Meninos Expostos, Auto Breve de Natal*. Lisboa: Quetzal, 1987.

[38] *Ibidem*, p. 199.

vida ou «em toda a pacatez da sua beleza transportável»[39]. Veja-se, por exemplo, a grande convergência com um dos *Sonetos Familiares*[40] de Vasco Graça Moura ou a convergência e o contraste com «Os Filhos… e Os Meus Filhos»[41] de Samih Al-Qassim, transcritos em nota.

Desta série, há um soneto que a memória coletiva de há umas décadas elegeu, com justiça, como o poema de oiro. Falo de «Violante Maria Luísa» que, por tradição familiar, tive o privilégio de aprender de cor, escolha de meu avô Eduardo Vouga para a minha tia Ângela Vouga, sua filha mais velha, a quem o ensinou, deixando-o bem gravado na memória, para o momento em que fecharia os olhos. Ela cumpriu o pedido. E foi com gratidão tranquila que, não tendo filhos, o ensinou aos seus sobrinhos. Era também um ponto alto nos textos que dizia Villaret. Não me lembro de ser humano adulto a quem tenha deixado indiferente. Talvez por isso eu sacuda, aqui e ali, o jugo do excesso «de teoremas, de teorias»[42], o que resta de crina, onde, felizmente, as cãs não brilham muito, e parta para novas cavalgadas. Vale a pena reler o soneto: «Acorda cedo como os passarinhos, / E vem logo direita à minha cama; / Sacode-me com geito, por mim chama / E abre-me os olhos com os seus dedinhos. // Estremunhado, zango-me. — "Beijinhos, / Não quer beijinhos?" com voz d'ouro exclama: / Da minha ira empalidece a chama, / E, acarinhando-a, pago os seus carinhos. // Senhor! Que amor de filha tu me deste! / Dá-lhe um caminho brando e sem abrolhos, / Dá-lhe a Virtude por

[39] Vasco Graça Moura – «os 39 degraus». In *A Furiosa Paixão pelo Tangível*. Lisboa: Quetzal, 1987, p. 37.

[40] Lisboa, 1994, p. 22, «as meninas, 2»: «lavam os dentes, já tomaram banho, / e em suas camisinhas de flanela / dão boas noites numa tarantela, / são cinco reis de gente no tamanho. // as meninas já estão a bom recato. / não queriam dormir. choramingaram. / houve histórias de fadas em que entraram. / depois, tombou o livro num sapato. // amanhã de manhã levam vestida / a blusinha de lã azul xadrez, / a saiinha encarnada, as meias pretas, // mas no país da bela adormecida / há flores e pintainhos e talvez / um gato, um peixe, um cão e borboletas.»

[41] *Pequena Antologia da Poesia Palestiniana Contemporânea*. Selecção e Tradução de Albano Martins. Porto: Asa, 2004, p. 17: «Os filhos nascem / recebem-no no berço / os nomes escolhidos / na árvore genealógica / dos respeitáveis antepassados / Recebem-nos os programas de poupança / a visão distante do futuro / e o aroma da canela fervida / no lume do desejo / Recebem-nos os aniversários / as festas / e os fatos novos // Os meus filhos nascem / recebem-nos as lágrimas do amor / o arrepio do medo / À porta da maternidade / esperam-nos / os olhos dos cães raivosos / esperam-nos / as matracas da polícia / esperam-nos / os programas da liquidação física / e da visão distante da morte».

[42] Camilo Pessanha – *CIepsidra e Outros Poemas*. Introdução crítico-bibliográfica de João de Castro Osório. 5.ª ed. Lisboa: Ática, 1973, p. 151.

amparo e guia; // E destina também, ó Pai celeste, / Que a mão com que ela agora me abre os olhos / Seja a que há de fechar-m'os algum dia!»[43].

Como o Volume V, começa o VI por um extenso texto dramático. A conhecida história do tirano Polícrates, reenviada por Schiller, de que se citam alguns versos em epígrafe, deixa que se abra o livro da verdadeira história, a de Agamedes e de Melissa, cujo encanto o escultor tenta transpor para uma estátua de mármore, reunindo, assim, a beleza da amante e o talento do artista. Mas todo o demiurgo acaba por ser vítima da própria criação. Agamedes, sem conseguir ser razoável, como, em vão, aconselhava Anacreonte, o sábio confidente que liga personagens e planos, poupando a estátua e amando sem medo a sua amante «livre d'apreensões, como num galho em flor / uma ave a cantar»[44] ou como «o ingénuo arroio»[45], vê-se cruelmente confrontado entre o amor a uma beleza quente, real e perecível e o apego à sua imorredoira imitação marmórea que, implacavelmente, lhe mostra que deve optar por ela. Por amor ao amante, mas igualmente à sua eterna efígie, onde o quadrante não gravará a sua sombra, Melissa acaba voluntariamente por deixá-lo.

Eis-nos, neste caminho, de novo arduamente confrontados com as grandes imagens de toda a Arte: a Arte como representação, antes de mais. Velozmente passando da imitação à vida, como quem ousa virar o baralho de cartas e descobre, afinal, que o Ás de trunfo já tinha sido muitas vezes virado. Na longa galeria de heróis que se tornaram gente, o texto cruza as referências dos duplos e dos heróis prometeicos, ambas bastante problemáticas. As representações que a si próprias se excedem, vendo nascer a vida, dificilmente escapam aos eternos grilhões de Prometeu, fazendo, *sine die*, adiar o milenar projeto de Prometeu libertado. As imagens dos duplos animados são quase sempre frágeis ou perecíveis, se não ameaçadoras, levando ao aniquilamento. Recordemos, só de passagem, além de Prometeu, Narciso, Dorian Gray, a boneca Copélia de Hoffmann, o herói de *A Rosa Púrpura do Cairo* de Allen e o Computador HAL 2000 de Kubrick, a que se contrapõem Pigmalião — do mito até Elisa —, a Copélia transformada no bailado de Delibes, Pinóquio e o menino verdadeiro da terceira oleografia de Almada. O

[43] *Ibidem*, p. 198.

[44] *Obras Poéticas*, cit., p. 326.

[45] *Ibidem*.

Homem, esse, foi criado por Deus. Como sabemos, as cartas continuam sobre a mesa.

Mas é melhor que voltemos ao volume em questão, antes que Ícaro nos leve a insensatas alturas. Melissa parte generosamente. Não ficamos inconsoláveis. Há muito que sabemos que a Arte é mesmo assim. O que vem a seguir é relativamente avulso e irregular, destacando-se, por menos feliz, «Os Ossos do Infante» e algum poema de assunto mais fútil como «O Leque». «O Medalheiro» reúne, por exemplo, o insistente tema da visão / cegueira com o da representação encenada em Polícrates. Aqui, morta a mulher, uma medalha lhe salvará a memória. Há perda, mas não há qualquer conflito.

Neste conjunto que nos outros volumes se revê e onde os títulos nem sempre são felizes ou esclarecedores, encontra-se uma joia, de título, para mim, pouco simpático, que só por dever de ofício fui compelida a ler e lendo descobri e me proponho partilhar. Refiro-me a «O Azeiteiro», tríptico de decantado realismo, onde Platão é visto vendendo azeite a Soris, escultor de Heliópolis. «E eis que diz: — "Antes desta vida escura, / Vivemos já outra radiosa vida, / Onde entre os Deuses foi por nós sentida / A suprema Beleza eterna e pura. // Cegos chegando à pátria da amargura, / Com lentidão, na mente escandecida, / Cobramos a memória então perdida / De quanto contemplámos lá na altura! // Dos divinos prodígios nos terrenos / Um eco vemos só; e uma infinita / Ânsia de claridades nos inflama. // Da lembrança dos páramos serenos / Vem o estranho calor que nos agita, / Sábios e artistas que a Beleza chama!" // Assim falou. Soris rendido e sério / Pousa o escopro, seu velho companheiro: / — "Quem és tu cuja voz, nobre estrangeiro, / Enche meu peito de fulgor sidério?" // — "Platão me chamo. O Ouro deletério / Jamais me iluminou com seu luzeiro; / Para poder viajar, fiz-me azeiteiro, / E ando a sondar das almas o mistério…" // Mede o grego a Kamá seu óleo brando, / E parte, à claridade vespertina, / A túnica agitando, alva, de leite… // Soris scismava… a lua ia raiando, / E de Platão a voz clara e divina / Vibrava ao longe, apregoando azeite!»[46]

Damos uma corrida? Qualquer coisa me diz que, se não perdermos tempo, *ainda o apanhamos*.

[46] *Obras Poéticas*. III, cit., pp. 351-352.

DE UM RITMO QUE NOS CONDUZ[*]

I. Preâmbulo da partilha do júbilo

Elogio da Imperfeição

Quando os homens quiseram saber a sua origem e do mundo, encontraram um livro. Mas, subtilmente generoso, o Deus que o inspirou não o fez perfeito, alfa e ómega. Primeiro, mas não único, não último, abriu-se numa série infinita, labiríntica e multímoda. E Deus viu que isso era bom. Pois essa frágil mobilidade em expansão era feita à imagem do desejo dos homens, fio incessantemente metonímico orientado por uma cintilante, obsessiva metáfora; busca, em cada dia recomeçada, do perfeito, através das vias possíveis, infinitas, das suas múltiplas e imperfeitas figurações.

Quem provou da árvore do saber não pode, creio, deixar de produzir repetidas variações sobre o tema Mallarmeano do Livro. Cito duas, paradigmáticas: Jorge de Sena, que tendo começado o poema «Espiral» com o belíssimo verso «Um só poema basta para atingir a terra», com que qualquer autor poderia, lapidarmente, concluir uma obra completa, prosseguiu teimosamente a sua busca no desenvolvimento desse poema, da poesia, da ficção, do ensaio, nos mais todos os anos da sua existência; Celso Cunha, que sua mulher Cinira conta ter visto procurar e encontrar cada livro, em mais de quarenta anos de vida em comum, com um sobressalto e um deslumbramento quase adolescentes — como se fosse aquele que tinha procurado sempre.

Variações claras, universalizantes, suficientes. A nós, que de uma maneira mais ou menos tácita formamos uma sociedade anónima de amadores de livros, resta-nos imaginar outro cenário: se o *Génesis* tivesse sido *O Livro*, tudo teria acabado aí (ainda antes, veja-se, do *Cântico dos Cânticos*). E face a um Deus que o fez imperfeito, deixando a sua marca como apenas saudade, rendemo-nos, leitores de todas as crenças, a uma irrecusável gratidão.

---

[*] Posfácio a *Invenção do Problema*, de Luís Adriano Carlos. 2.ª edição. V. N. de Famalicão: Quasi Edições, 2006, pp. 75-88. Numa primeira versão, o texto tinha sido publicado em *Letras e Letras*. 1 (dez. 1987), e em *Homenaxe á Professora Pilar Vázquez Cuesta*. Coord. de Ramón Lorenzo e Rosario Álvarez. Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 623-629.

II. De um ritmo que nos conduz

Um simples primeiro contacto com a bibliografia de Luís Adriano Carlos, publicada e em preparação, onde sobressaem títulos como *A Mecânica do Sexo XX*, *Livro de Receitas*, *O Suicida Aprendiz* e *A Mecânica do Sexxo XXI*, além dos projetos *A Pouca Elipse*, *Tratado de Verificação* e *Eronias*, basta para reiterar a proposta de leitura que o título *Invenção do Problema* contém. Convocando um sólido conhecimento da Retórica, o Autor designa, nessa instância mediadora, uma das grandes categorias de elaboração do discurso.

Neste título invocador se deteta também, no mínimo, uma dupla tradição literária: a (não-referida) de uma literatura (dita) de invenção (e talvez em última análise nenhuma o seja tanto como aquela em que, como aqui, a referencialidade se tornou mínima), e outra, orgulhosamente prometedora, misteriosa, esotérica, alegremente irónica, da qual a epígrafe da *Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros representa um caso exemplar: «Escrita de uma só maneira para todas as espécies de orgulho, seguida das démarches para a Invenção e acompanhada das confidências mais íntimas e gerais». Tal como no caso de Almada, efetuada a travessia do texto, a epígrafe engana e não engana o leitor. Para melhor sabê-lo não há como ir tratando «De invenção, de problemas e de afins» (p. 13).

Tendo-a explorado até aos limites próprios da criação na Modernidade, o A. toma igualmente a *Inventio* na sua aceção clássica de busca nos arquivos da memória por uma exercitação tenaz. Categoria, numa escrita poética, em pouco separável da *Dispositio* e da *Elocutio*, que solidariamente suportam a produção do discurso.

O livro, 52 décimas rigorosamente organizadas, desenvolve-se entre um exórdio e uma peroração (primeira e última estrofes, respetivamente) segundo uma «estrutura tensa, narrativa» (p. 55) ou grande «anamorfose / que de infinito geme, multivária» (p. 61) formada por uma cadeia de anamorfoses sucessivas. As décimas inicial e final constituem o invólucro retórico de um desenvolvimento que se faz em sentido crescente / decrescente, passando por um centro incandescente e móvel. Nestas estrofes simétricas, que se respondem segundo uma relação especular mas também uma transformação narrativa, o trabalho da memória, ao nível do léxico e da sintaxe, vai da tradição ao cliché, por onde perpassa, momentaneamente, a sombra de uma ironia.

> De invenção, de problemas e de afins
> vos dirá este livro em quanto seja
> de seu alcance humano. Ilimitado
> é o nobre tema que ao autor um dia
> houve o azar de cair-lhe em pensamento.
> Por isso menos do que mais dirá
> sobre a matéria. Quem, por esperteza,
> sorte, especialidade ou vocação,
> chegar aonde o autor não foi — chegou.
> Nada revele até que a morte o leve (p. 13).

Parecendo responder ponto por ponto à primeira décima, a última inverte-a globalmente como um grande palíndromo em que o verso final é, simétrica e inversamente disposto, o verso inicial desta e do livro, incorporando marcas de um indiscutível percurso: do «Ilimitado» e «nobre tema» passa-se a referências agora internas, «terna ficção» (p. 40), narrativa da escrita de um tudo que se fez só «modesto / livro» (p. 64). «Quem» tiver sido guiado pelo A. transformou-se em nós («Vós»), marca da nossa implicação direta e irrecusável na travessia global do texto.

Dificilmente resistimos muito: subtilmente, querendo ou não «seguir as instruções cifradas / em pensamento alheio, com rigor», acabamos por ser incluídos na «disposição / das peças e do mundo» (p. 14). As estrofes encaixam-se «aresta por aresta» (p. 14), sendo o último verso retomado e modificado, vasta anadiplose descendendo do «leixa-prem» trovadoresco, repetição-transformação em diferentíssimas vertentes — metaplasmos, inversões, alterações semânticas —, fazendo desaguar em variações de «pensamentos castos» (p. 16) o «figurino» (p. 17) da repetição.

Esta disposição cerrada impele-nos a «tentar a solução» (p. 15) de um problema que só pela linguagem é tocado. A pouca ironia em «cada ideia / ou parvoíce» (p. 14) já ficou para trás no espaço e no tempo. Sob a influência de um vento genesíaco, os Infinitos e Imperativos de um código externo, impessoal, ainda não reinventado («Examinar», «seguir», «perseguir», «tentar»), são progressivamente substituídos por um denso presente em que «o pesquisador» (Quem? Ele? Nós?) «raciocina / em ritmos vários» (p. 20). Formula-se de novo a morte; e a paixão, e a «síntese da vida» (p. 21). Num progressivo desvendar do campo de Eros, o primeiro «tu», o «nós» restrito, «ritmo / que nos conduz ao cerne do problema» (p. 22). E o absoluto que a ciência procura a arte o diz: «nome / de antiga deusa» (p. 23), epifania do

corpo, das asas, dos Deuses. «No corpo esvoaçam as ideias, / como se fossem pássaros perdidos» (p. 27). O sujeito da passagem é agora «o orador, / que descomposto se enternece» sob «a problemática / de séculos de história e sensação» (p. 29). Começa o percorrer de Imperfeitos durativos em labirintos míticos de infinita recorrência / paciência: Ariane e Teseu, Ulisses e Penélope. Para além deles, a vibração paroxística que «faz a morte pressentir tão cedo» (p. 31). E o projeto roçando a divindade, o «nós» é largo e englobante, necessário:

> Delimitados somos pelos deuses,
> nesta figura breve de escrever
> o traço em que buscamos infinito.
> Assim seremos tudo, apenas tudo,
> e o quanto imaginarmos no poema (p. 36).

Tão necessário, afinal, como a coincidência dos opostos, enfim encontrada nos oxímoros «fixo vento» (p. 41) e «tudo, apenas tudo» (p. 36).

Depois, a «terna ficção» (p. 40) inicia o movimento inverso, perdendo a posse do «nós» universal e englobante (mesmo que miragem da enunciação):

> Angústia paralela e surda mágoa,
> estarmos sós diante de um discurso
> que noutro corpo, outro, não o nosso,
> nos faz a morte pressentir tão cedo (p. 31).

O sujeito das ações volta a ser preponderantemente singular, o «herói» (pp. 43-44) em breve percorrendo de novo o espaço mínimo da enunciação «eu» / «tu»:

> Do retrocesso e das palavras digo
> o método e a visão que se condena (p. 45).

Em contraponto permanece ainda o «nós» epifânico, que se confunde com o código: «Somos o filtro, a pausa e o segmento» (p. 59); a não-pessoa hipotética e abstrata do início. «Quem» reaparece sob a forma de «alguém». De novo irrompe a impessoabilidade da receita de verbo em Infinito: «Transformar o problema em situação» (p. 54). Surge agora, em toda a plenitude,

nas páginas finais do livro, o tempo por excelência da narração anafórica quanto ao percurso efetuado, tempo de pesadas conotações narrativas, veiculando marcas de um código literário e poético: «Meu coração partiu-se em quatro partes» (p. 62). «Chegado ao termo de lavor tão duro», «em sério esforço e sofrimento» (p. 64), reaparece, para concluir o percurso da leitura, o autor. Desta vez, sem ironia, sem distanciar-se do leitor.

Neste tratado de Retórica, cântico soluçado verso a verso, *Inventio*, *Dispositio* e *Elocutio* refletem a sua solidariedade fechada em sucessivas iluminações, como se num percurso iniciático. Embora presente em todo o discurso, a *Inventio* é talvez mais visível no claro assumir da tradição, mencionado nas extremidades do livro, passando-se imediatamente, através do encadeamento das estrofes, à saliência da *Dispositio*. Por fim, dentro desta dupla concha protetora a *Elocutio* faz-se infinitamente objeto:

> solda-se o timbre na garganta, arde
> o hálito da frase (p. 24).

> […] Arde o limiar
> sob o rigor e a curva descontínua,
> quase tocamos o segredo mas
> todo o silêncio é nosso, por problema (p. 37).

Desvendamento e ocultação dos três níveis, o texto propõe-se, assim, como seu metatexto, desenvolvendo numa cerrada circulação metonímica o permanente desejo da metáfora:

> Saber profundo da incisão: regresso
> de múltiplos canais que na memória
> de imaginário vibram variamente.
> Se equipa o esplendor e o magnético
> refluxo da escansão. Dobra-se o timbre,
> que por inverso tem o antebraço.
> É onde nos perdemos, onde ainda
> a confluência tudo sintetiza
> ao centro do espelho transparente:
> e somos água acesa, da filtragem (p. 58).

É ainda no ponto incandescente da convergência das memórias que se elege o suporte material do livro, o verso decassílabo. Com a escolha deste e

da décima parece o A. apostar na projeção do número como princípio estruturante. Cada estrofe forma um quadrado métrico de dez sílabas por dez sílabas, terra firme sobre a qual somos fogo, água ou mesmo vento, modelo em que se inscrevem «o filtro, a pausa e o segmento», «e o ritmo, incandescente deflexão» (p. 59). Assumindo a modernidade como audácia criadora e «paixão crítica», para utilizar a expressão de Octavio Paz, o livro retoma o verso que, na tradição culta portuguesa, figura, por sinédoque, como o *verso*. Prescinde da rima externa sistemática (que só em raras estrofes ocorre), escolhendo a tradição mais árdua do verso branco, que, sem o suporte claro de uma identidade tímbrica final, tem fundamentalmente como alicerce o silabismo e a estrutura acentual. Assim, o decassílabo é aqui acentuado essencialmente nas sílabas pares, quer na sua totalidade de pentâmetro iâmbico (2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª), sáfico (4.ª, 8.ª, 10.ª, ou 4.ª, 6.ª, 10.ª), enfático (1.ª, 6.ª, 10.ª), e, muito raramente, dactílico ou de muiñeira (1.ª, 4.ª, 7.ª, 10.ª). Em quase todos a 6.ª sílaba é o centro rítmico do verso por onde passa o eixo característico do heroico, como, voluntária ou casualmente, já no título acontecia: *Invenção do Problema*.

Este eixo, fortemente marcado por inequívocos decassílabos heroicos, é, no entanto, colocado em permanente diálogo com outro, absolutamente simétrico, na quarta posição, imprescindível nas variedades de decassílabo sáfico e dactílico. Deste modo, inserindo-se em formas perfeitamente canónicas do decassílabo peninsular, o eixo da 4.ª posição pode também ser visto como palíndromo do da 6.ª, face às inversões de vários níveis que o livro comporta. Não só o livro, como outros poemas do A. Confronte-se, em *A Mecânica do Sexo XX* (ed. 1983), o poema intitulado «Soneto» (p. 50): contrariamente à forma estrófica habitual, compõe-se de dois tercetos seguidos de duas quadras. Mas com frequência os modelos de verso confundem-se, indiscerníveis (possíveis ambos, como os termos do oxímoro) ou sobrepostos. É o que acontece, por exemplo, nos versos (considerados sáficos por alguns tratadistas) acentuados nas 4.ª, 6.ª e 10.ª sílabas (presentificando os dois eixos rítmicos assinalados), em número bastante elevado, como: «horizontal. Desloque-se a inversão» (p. 16). Qualquer alteração a este equilíbrio longamente procurado, mesmo que dentro de outros esquemas canónicos na tradição do decassílabo, é aqui sentida como forte violação do esquema proposto, pulsar mais imperioso página a página: é o caso dos versos de muiñeira, raros aqui,

com a acentuação da 7.ª sílaba. Esta deslocação é sempre descodificada como forte rutura; semanticamente motivada, põe em relevo um lexema após a espera defraudada da acentuação da 6.ª sílaba: «neste capítulo, dura secção» (p. 56). É particularmente violento o verso que, à total preterição dos eixos rítmicos fundamentais, em favor de uma acentuação outra (2.ª, 7.ª, 11.ª), acrescenta a irregularidade (menos sensível) de uma sílaba em excesso: «algures se faz de *novo*, esmerada» (p. 21). O estranhamento derivado da quebra momentânea de um ritmo variado mas regular acentua a motivação semântica das mesmas. Ainda por fidelidade a este pulsar quase tirânico somos levados a ler espontaneamente alguns versos silabicamente irregulares com licenças de compressão tendentes a neles manter os pontos essenciais dos eixos rítmicos dominantes: «no interior do braço. *Côncavo*» (4.ª, 6.ª, 8.ª) (p. 24); «*reunião* nocturna do reflexo» (2.ª, 4.ª, 8.ª) (p. 55). Note-se que, em ambos os exemplos, a compressão rítmica realça a sugestão semântica de fechamento. Ritmicamente se afirma como outra voz no texto, a da sabedoria popular, um verso dodecassilábico isolado no início de uma estrofe, em que a única acentuação homologável com a dos decassílabos seguintes é da 8.ª sílaba: «A sabedoria é um dom de quem na tem» (1.ª, 5.ª, 8.ª, 12.ª) (p. 52). Trata-se, mais do que da combinação destes dois metros, habitual na poesia portuguesa, de, ao fazê-la, quebrar a sua convergência possível, o suporte acentual idêntico.

A completar a reflexão sobre o trabalho do verso, uma licença tem de ser referida, o cavalgamento, apesar de não ser hoje considerada tanto uma alteração propriamente métrica como uma suspensão da voz. *Invenção do Problema* contém cavalgamentos discretíssimos, outros mais problemáticos, apesar de se filiarem numa já longa tradição de ruturas. Mais do que uma análise caso a caso, vejamos de que modo eles se inscrevem num livro que se quer experiência, refundição do metro, do ritmo e suas alterações. Há estrofes em que sintagma e verso coincidem, sem qualquer espécie de cavalgamento; noutras, ele existe como licença esporádica, motivada; noutras ainda, aparece como processo sistemático, opondo-se a um metro (imaginado) duro, inflexível, e perturbando-o à custa da sua insistente repetição. É o que acontece na seguinte décima, que começa com o dodecassílabo dissonante, já citado:

A sabedoria é um dom de quem na tem.
Muitas maneiras há porém de a ter
e de a não ter: conforme os homens sejam
a ela dados ou furtados; con-
forme administrem o seu uso recto
entre os pares; conforme saber saibam,
e mais do que se aduz ainda. Tudo
se faz conforme para soluçar
o problema: de em nós haver o sábio
que outros deixam de ter, por nosso bem (p. 52).

Cavalgamentos encadeados que por acumulação quantitativa produzem um corte métrico contém igualmente outra décima, a que diz

em gestos que o herói, para o problema
equacionar, aos pretendentes des-
feria mortalmente (p. 44).

Assim, da macro à microestrutura, do folhear ordenado da arquitetura de um discurso à prova de resistência do seu suporte material, é este um fino e rigoroso, comovido trabalho sobre a memória, ativamente convocada e re-fundida, da tradição ocidental: invenção, reinvenção, meta-invenção.

Anos atrás, afirmava o A. em «A Paralaxe do Século»:

Enganei-me no século
[…]
gostava de ter sido
um grego de Atenas apenas
para morrer de perguntas a Platão
e a Sócrates ou um livro de Camões
[…]
A minha pontaria se é que a tenho
só acerta nas palavras.
Podem culpar-me
deste poema.

Culpemo-lo também deste livro, concluindo com Jorge de Sena: «não há regresso após tanta invenção».

1987/2003

Bibliografia

ARISTÓTELES, s/d. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 2.ª ed. Lisboa: Guimarães & C.ª.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de, 1971. *A Técnica do Verso em Português*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

BALBIN, Rafael de, 1975. *Sistema de Rítmica Castellana*. 3.ª ed. aum. Madrid: Gredos.

BARTHES, Roland, 1964. «Rhétorique de l'Image». *Communications*, 4.

BARTHES, Roland, 1970. «L'Ancienne Rhétorique (Aide-Mémoire)». *Communications*, 16.

CAMPOS, Geir, 1965. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro.

CARLOS, Luís Adriano, 1983. *A Mecânica do Sexo XX*. Porto.

CARLOS, Luís Adriano, 1986. *Invenção do Problema*. Lisboa: Moraes Editores.

CARVALHO, Amorim de, 1974. *Tratado de Versificação Portuguesa*. 3.ª ed. Lisboa, Ed. 70.

CARVALHO, Amorim de, 1981. *Problemas de Versificação*. Lisboa, C. L. B.

CHARLES, Michel, 1977. *Rhétorique de la Lecture*. Paris: Seuil.

CHOCIAY, Rogério, 1974. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.

CINTRA, Luís F. Lindley, 1968. «A propósito do Centenário de António Nobre: o Decassílabo, o Alexandrino e o Verso Livre no *Só* (Ensaio sobre Versificação e Ritmo)». *Brotéria*. LXXXVI.

COELHO, Jacinto do Prado, 1967. «Verso e Frase em *O Sentimento dum Ocidental*». *Ocidente*. LXXII.

CUNHA, Celso Ferreira da, 1977. *Língua e Verso*. 3.ª ed. rev. e aum. Lisboa: Sá da Costa.

FONTANIER, Pierre, 1968. *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.

GENETTE, Gérard, 1966. *Figures*. Paris: Seuil.

GENETTE, Gérard, 1969. *Figures II*. Paris: Seuil.

GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.

GRUPO μ, 1970. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse.

GRUPO μ, 1977. *Rhétorique de la Poésie: Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*. Bruxelles: Complexe.

HORÁCIO, s/d. *Arte Poética*. Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

LAUSBERG, Heinrich, 1982. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, Prefácio e Aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 3.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MARTINS, António Coimbra, 1969. «De Castilho a Pessoa. Achegas para uma Poética Histórica Portuguesa». *Bulletin des Études Portugaises*. Nova Série. XXX.

MORIER, Henri, 1961. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: PUF.

NAVARRO TOMÁS, T., 1983. *Métrica Española: Reseña Histórica y Descriptiva*. 6.ª ed. Barcelona: Labor.

PAZ, Octavio, 1981. *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.

QUILIS, Antonio, 1983. *Métrica Española*. 6.ª ed. Madrid: Alcalá.

QUINTILIANO, 1975. *Institution Oratoire*. Tradução de Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres.

RAMOS, Péricles da Silva, 1959. *O Verso Romântico e outros Ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.

SENA, Jorge de, 1978. *Arte de Música*. In *Poesia – II*. Lisboa: Moraes Editores.

OS VERSOS DOMADOS TE ENSINAM[*]

O desejo de fazer eco ao desafio. De correr todo o risco do fragmentado, indecidido, desigual para consigo e com o outro. A aceitação de um conjunto de vozes *a priori* aberto. A humildade: de aceitar a glosa do não meu, aquele mesmo e só precisamente aquele, alheio, pequeno mote *dum livro que não posso ler*, pura promessa coletiva e *solidão de criatura pródiga. Todavia prenúncio de bonança* / *e do sol que, con[sigo], há-de aparecer. Guardião da caixa / dos presságios*, no breve mistério da sua pouco evidente mas, de imediato, apreensível, *linha certa e rítmica*, pequeno leme *no abismo do incerto, na deriva da busca da / margem onde o sol possa arder / para o abrir das rosas*.

E tu dizes / — aqui. (Já muito pouco resta para ser dito. / Eu sou a insónia que amotina a casa / […] como quem teme a própria voz); (É também oblíquo e grave, tu sabes, / o destino dos poetas na inquietação dos livros). E tu dizes / — aqui. E *conduces a auga xerminal / […] para purificar os labios. E tu dizes / — anda / a alga do braço acesa, cadenciada como um soro de estrelas, como a luz de uma revelação / cegando os incautos à beira do assombro,* como *cristais […] de espanto, como a noite de perfis sem nome, como os pássaros / que voam para o Sul.*

E tu dizes / — anda, largando […] toda a espécie / de indecisões, ou de passadas fúteis. E o sonho estremece, adivinhando o frio da gratidão. Somos […] escândalo de luz nua/ lançam-nos constelações inclinadas de borboto / […] cai borboto dos olhos das pietàs em papelão […] / todos sabem utilizar a grande máquina os bolsos enchem-se / e a mordaça cai sobre os rios. Mas *tu dizes — anda, o incêndio do ocaso* aceso, *entre os ramos hostis do reencontro, a face muda e submarina*. Assim *desatas minhas amarras, assim / libertas / […] céu e terra. E a tentação sobeja: a de dizer / Vejo-te, amor, como se pode ver / através desta chuva oblíqua — queria ver-te aqui, / através desta chuva, meu amor, / através destas linhas encharcadas / de senti-*

[*] Prefácio a *Vejo-te como se pode ver através dessa chuva oblíqua*. Porto: Granito Editores e Livreiros, 2001, pp. 7-9.

mento e coração e cor. Da minha boca, […] ouvirás, meu amor, por espelhos de luz, entre as linhas de espanto sem contorno, a *invenção da quimera.* Porque *o que […] quero é ver-te / de frente, / rodeada das línguas de fogo / que decoram as verdades ardentes: concha de marés lavadas, anjo caído, desamparado, raiz* além *das grades que me são impostas — no horizonte das minhas asas. E tu dizes /* – agora. *(O cartaz diz ainda o teu nome/) […] quero-te, sim quero / […] até que a luz fale mais alto / até ao amor pleno do meio-dia.*

Vejo-te como se pode ver / […] com a mesma transparência / com que Ulisses olhou o mar. Deslize do meu próprio eu, num [muito] breve espelho de água, inundando-me de claridade / nos óculos de […] Pessoa, direito e *avesso do espelho. De quanto quis saber saberia a entoação / a que o coração responde nos ardis[?] Com os olhos já cegos de ler / o poema com sua letra exígua / em que o sonho atravessa o ser / entre o cais e a paisagem ambígua / Vejo-te como se pode ver / através desta chuva oblíqua.*

E assim fujo-te dizendo até amanhã / faltam-me as poções certas e é ridícula / a fuga através desta chuva oblíqua. Recapitulo então identidades / de ritmos cansados, marginais, / e guardando rebanhos e cidades, / inventadas e longas como tais / […] a tentação sobeja […] de dizer: Um dia me verás como se pode ver! […] Um dia me verás e te verei. Responderia *o verso, tão pessoanamente, / oblíqúo e masculino de fingir /: Estamos sós, amor, esta janela / nem sequer é provável que aqui esteja, / mesmo que eu te veja e tu me vejas / na instante distância em que vivemos.*

E tu dizes — ali. Recapitulo, então, experiências, *a hipotética graduação, a acção de variáveis (a Poética confere-me a certeza). Quando viajas de comboio num findar / de tarde, há um momento em que, sentada à beira da / janela, deixas de ver a paisagem como se pode vê-la / […] e passas a olhar para o / reflexo da cara […]. O vidro que, até à altura, fora, / transparente […] transforma-se num espelho […]. Meu amor, a ilusão das visões é a mesma. […] Dir-me-ás que os dois estados do vidro, nos quais / emergem propriedades distintas (lê / opostas), são contíguos e ininterruptos. […] Falar-me-ás igualmente / de uma hipotética graduação / ou intermitência/ entre os dois estados […]. Reunidas assim as condições ideais para a / observaçãocontínuadofenómeno, / poderás vislumbrar uma terceira propriedade do / vidro […] ao qual darei a / designação de opacidade, pois é apenas*

nele / que a apropriada focalização da luz te / permite verificar ou estranhar a verdadeira natureza / do vidro […]. A nitidez da visão é tão intensa que / […] poderás esticar o braço e concluíres que / o vidro da janela, afinal, já não lá está: é algures por / aí, meu amor, que se encontra/ o poema.

Vera Vouga

(Leitura e montagem)

Mais que os nomes **da Tábua**[*]

Mais do que vinte e cinco páginas de vinte e quatro autores, reunidos à volta de um mote proposto, a globalidade deste livro (incluindo a totalidade do texto, até à nota biobibliográfica, quando existe), demoradamente relida, apresentou-se-me progressivamente como a evidência de um conjunto de tema e variações, de larguíssima convergência, e tendo como base de memória não tanto o poema «Chuva oblíqua», que é, sobretudo, citado pelo título, mas a funda e assumida base do texto pessoano, na sua rede infinita de sucessivas janelas. Por isso escolhi a montagem onde, sem exceção, todo o autor, citado em itálico, foi absorvido e elevado a potência do todo. Queria dizer: sinédoque.

Vera Vouga

[*] A. Sarmento Manso, Amadeu Baptista, Ana Luísa Amaral, Antonino Solmer, António José Queirós, Aricy Curvello, Casimiro de Brito, Cidália Fernandes, Egito Gonçalves, Ilda Maria Regalado, Isabel Pereira Leite, Ivo Machado, João Pedro da Costa, Joaquim Matos, José Augusto Seabra, José Jorge Letria, José Santiago Naud, Manuel María, Manuela Santos, Mário Bruno Pastor, Pedro Eiras, Vasco Soares Barreto, Vítor Oliveira Jorge, Xosé Lois García.

Pequeno formato

CORTES [1], DE ALMEIDA FARIA[*]

Para falar de *Cortes* de Almeida Faria, é preciso reler *A Paixão*, cujo capítulo final parece fazer a ponte entre os dois romances. Se o crescimento da «árvore» (uma família alentejana e / na sua herdade ao longo de várias gerações) se vai processando em qualquer das obras quando surgem reminiscências — de Francisco (o pai), de Marina (a mãe) —, *A Paixão* conta essencialmente o seu apodrecimento que *Cortes* leva ao (quase) derrube. O primeiro narra a vida desta família durante um dia (Sexta-feira Santa) e o discurso atribuído a cada personagem põe a nu um desajuste de cada um relativamente aos outros e ao meio — pai, mãe, filhos, uma amiga, criadas, um criado evidenciam uma separação latente, cada vez mais próxima, uma dissolução do clã ancestral. É este apodrecimento, lenta combustão, que o fogo num determinado ponto da herdade vem acelerar. À destruição parcial dos bens, devorados pelas chamas, junta-se o primeiro corte: J. C. (iniciais de João Carlos mas também de Jesus Cristo, figura com quem a personagem terá pontos comuns), um dos filhos, sendo censurado pelo pai por atitudes tomadas no dia do estudante, sai de casa. *Cortes*, editado treze anos depois, decorre precisamente no dia seguinte e começa com a sua chegada a Lisboa (onde, juntamente com Marta, inicia uma vida outra: o amor livre, a droga, o possível compromisso político), jogando-se à partida entre dois espaços distintos — o da Capital e o da herdade onde uma coagulação efémera (férias da Páscoa) mantém ainda unido o clã. União espacial, apenas, porque corroída. A árvore está morta. A incomunicabilidade entre as personagens, quase total, lê-se na distribuição por capítulos — um capítulo corresponde, em regra, a uma personagem de cujo ponto de vista fala a narração. O pai ignora a mãe, que reduziu a instrumento de procriar e governar a casa. Por seu lado, Marina sente-se incapaz de comunicar com os filhos, eles próprios isolados uns dos outros. Espaço pois cortado em personagens, capítulos, momentos isolados

[1] Lisboa: Dom Quixote, 1978.

[*] Publicado no *Jornal de Notícias*. 23 -I-1979 e na revista *Quebra-noz*. Porto. 10-IV-1979.

que se vão associando metonimicamente, por contiguidade — «pérolas seguidas de um […] colar» já quebrado e que uma dispersão iminente ameaça.

É que, muito mais que resultante do descontentamento dos trabalhadores (latente, por certo, mas diegeticamente pouco claro), a morte do pai surge como necessidade interna à família e à narrativa: «este é o livro dos mortos como o pai». Na realidade, ela vem sendo longamente preparada desde *A Paixão*, sob o signo do sangue — a imolação do cordeiro pascal — e do fogo — o incêndio: *Cortes* predi-la como necessidade, por exemplo neste episódio de infância: «era um velho touro cego que ia a caminho do estábulo e acabou no matadouro, o avô mandou matá-lo, em os animais chegados a este estado é melhor morrer, dizia ele. Francisco achou que o avô tinha razão, isso lhe dá de repente vontade de chorar, assim sozinho diante do espelho com pena de si mesmo»; ou neste sonho de Tiago: «… na sala do piano um copo com veneno, quem bebeu morreu, quem não bebeu viveu, oxalá seja eu, quem bebeu foi o pai, deitaram-no em exposição, câmara ardente, falta-me a coragem para encarar a mãe, vêm dar-me pêsames, no corredor e na varanda homens contam-me anedotas, as mulheres fingem que rezam, doidas por me beijarem, tadinho do órfãozinho».

Caso particular de um texto em eco, em que a uma macroestrutura vão respondendo figurações do micro-texto: assim os braços e pernas de bonecas da escultura da amiga de Marta, assim os bonecos de barro feitos por Tiago, frágeis construções que a primeira chuva desfaz; assim o bumerangue onde se combinam a atração-repulsa personificadas pelo pai-modelo e lobisomem: Tiago serve-se da navalha de caça do pai (*A Paixão*) para com ela executar essa arma. Agora (*Cortes*) vai manusear a sua espingarda, esquecendo-se do bumerangue «que já descrê de conseguir levar a cabo». A incapacidade de Tiago em identificar-se com o pai-modelo é nítida. Daí que, perante o cadáver de Francisco, chorando, o filho se sinta «aliviado ao mesmo tempo, acabou-se o lobisomem?».

De facto, é a morte do pai que vai constituir o ponto de rutura definitivo, substituto do «corte epistemológico» que as personagens, na sua quase totalidade, são (ainda) incapazes de assumir. Com exceção de Piedade e Estela, as criadas (e, como diz Moisés, «os sem nada são os únicos que merecem sair ao sábado»), as restantes figuras reunidas na herdade desaparecem da diegese

imediatamente após a morte do pai. Relativamente a este branco da narrativa, o sonho de Tiago funciona como uma antecipação-substituição.

Cortes termina circularmente como começou: com J. C. e Marta (agora) ambos alheios à herdade. Com eles a inserção social do romance torna-se mais clara e sistemática: já não é a morte de um clã que está em causa, mas o fim de uma sociedade podre «merda de pátria». Com eles a linguagem atinge a última fase de uma transformação narrativa: da relativa ambiguidade (sonhos iniciados de Tiago e Jó, deslize saboroso da ladainha ao pregão da banha da cobra: «… fonte da graça, bem-aventurança, compêndio das maravilhas, mistério da encarnação, para gota e reumático, para pedra na bexiga, para o cálculo no rim…», polivalência de «Máfrica» – Mafra, Má, África) à clareza do discurso final, quase manifesto: «… a isto chamam pais? Mero flatus vocis, mania quase mansa mas que custou já milhares de mortos em África?»; de um discurso que substitui uma intertextualidade que passa pela linguagem popular: «… assim […] se salba a ialma, […] Reza cem abé-marias e dez padre-nossos e bai à tua bida em paz» por a de uma língua estrangeira: «I'd love to turn you on, said the woman of Lot, beware of the sun, you make cristal from sunshine and salt.».

Mas na aparente clareza do final: «isto é poço onde pouco se passa e esse passa sem ninguém dar por nada. Basta», reintroduz-se a subtileza: com o sujeito da enunciação (Marta) vem coincidir o narrador que termina precisamente aqui a narração, datando-a de «Tempo de gente cortada».

Cortada duplamente a árvore — da família-sociedade e da narrativa —, restam ainda raízes. Delas por certo se irá ocupar Almeida Faria no próximo volume que com *A Paixão* e *Cortes* constituirá uma trilogia. Delas e talvez (palavras de Moisés, personagem-memória-coro do romance) «… dum povo que passou a noite em vigilância, que aguarda a hora de nascer, espera o círio que ilumine, enquanto não chega o dia que as profecias anunciam». Talvez de um Domingo de Páscoa.

LUSITÂNIA[1], DE ALMEIDA FARIA[*]

Desde o primeiro capítulo os dados estão lançados: a mirabolante viagem a que no início da narrativa são submetidos J. C. e Marta, protagonistas de *Lusitânia*, pode ser entendida como ponto de partida de outro tipo de viagens em que se desenvolve o romance: viagem por vários lugares (Veneza, Lisboa, Luanda, Venhattan [fusão onírica de Veneza e Manhattan]), por várias personagens a que correspondem diferentes pontos de vista face à diegese e ao momento histórico que diferentemente exprimem em diferentes linguagens e tipos de discurso; viagem-progressão que sincopadamente se resolve complicando-se de avanços e recuos; diálogo constante entre estória e história que se confundem (cf. a interrogação de Arminda, referente à situação familiar e nacional: «Deliro na desolação da casa sem pai?»); travessia de vidas e gentes que talvez por pura inércia sobrevivem ainda ao «estertor» individual e nacional «póstumos de [si] mesmos»; errância por linguagens que opõem gerações, classes, pontos de vista, nacionalidades; entre significante e significado; errância ainda, percurso ora sereno ora vertiginoso da história da arte de que Veneza parece ser um acumulador; Veneza é hoje arte como o foi antes: «Numa daquelas mansões escalavradas esteve Mozart…».

Entre a vida e a arte é a segunda que aqui se reveste de carácter matricial — «a vida imita (mal) a arte». Talvez só se salve do «barco encalhado» quem pois «transformar a vida em obra de arte.» O velho Moisés, por exemplo, único a ter uma morte digna, parece emergir diretamente de modelos da literatura: do Vaqueiro de Gil Vicente, de um certo passarinheiro chamado Moisés Pertchikine. «Por vezes [escreve Arminda] parece-me que este 'nosso' Moisés nunca existiu».

Folhear detalhado de alguns aspetos da história literária; se *Lusitânia* continua de certo modo uma literatura de viagens, ela insere-se sobretudo na linha do romance epistolar do século XVIII. O inverosímil da situação ini-

[1] Lisboa: Edições 70, 1980 (Prémio D. Dinis 1981).

[*] Publicado no *Jornal de Notícias*. 21-IV-1981, e na *Nova Renascença*. 4 (verão 1981), pp. 451-452.

cial, sublinha o autor (entrevista ao *Expresso*, 20-XII-1980), filia-se em Sade, o que a reveste de particular importância: ela conota inequivocamente a categoria do literário, rico filão de que o seu complexo tecido trabalha fios numerosos e diversificados.

Emblematicamente salvo das águas de Veneza num determinado momento da diegese, Zettels Traum, o Livro, é uma microfiguração de outro livro onde o episódio se insere. Clara ou subtil, a «citação tornou-se arte poética» em *Lusitânia*, «Sonho de Fichas» a salvar das águas letais de um universo em total decomposição. Para descodificar estas «fichas» dispõe o leitor de um «cicerone» precioso: o autor, que as reúne através de um irónico e discreto narrador, como coroação de uma trilogia iniciada com *A Paixão* e *Cortes* e da tradição de um certo saber(or) literário.

Pela segura e lúcida pluriviagem que nos propõe ocorre-nos dizer com Almeida Faria de Almeida Faria: «Chamo clássico ao que controla os seus materiais, por complexos ou enigmáticos que pareçam os resultados».

CAVALEIRO ANDANTE [1], DE ALMEIDA FARIA[*]

Quem entreviu o paraíso só pode, é sabido, aspirar a reencontrá-lo, mesmo que a sua existência seja apenas assegurada pela saudade que dele ficou. As personagens de Almeida Faria, desde o início de *Trilogia Lusitana* marcadas por uma auto e hetero exigência global, afirmam-se em *Cavaleiro Andante* definitivamente portadoras dessa sede de perfeição e felicidade.

Depois de em *Lusitânia* o peso da História parecer ter-se tornado irremediavelmente esmagador, provocando o inevitável dissipar de toda a esperança, concretamente da sobrevivência do afeto, em *Cavaleiro Andante* este aparece-nos como o único meio de salvação. A História continua a ter aqui uma presença marcante — a ação decorre entre 2/6 e 30/9 de 75 e é desse período uma crónica detalhada, amarga e lúcida; diegeticamente, o romance dá sequência aos dados anteriores, sobretudo de *Lusitânia* que, afastadas as personagens, estabelecera entre elas um modo de comunicação fundamentalmente epistolar que aqui se prolonga.

Já chamámos anteriormente a atenção para o facto de a figuração da diegese ser nos romances do A. frequentemente especular — um acontecimento como a morte do Pai, em si mesmo preparado por anteriores ocorrências, continuará a desdobrar-se em outras mortes como a de André, o filho mais velho, que aqui se consuma, e as tantas referências a mortes, mortos, que se desenham como permanente horizonte de vida.

Assim, se a designação *«Cavaleiro Andante»* diz explicitamente respeito a André, ela pode convir à quase totalidade das personagens. O Cavaleiro Andante, provindo da História e das histórias, da Filosofia e da Poesia (citadas em epígrafe), evidentemente «não tem hoje lugar» (Hegel). Por isso a demanda permanentemente recomeçada do «Palácio encantado da Ventura» (Antero). Tendo a vivência social e política sido em diversos lugares (Portugal, Itália, Brasil, Angola) igualmente decetiva, ele terá de refugiar-se no que parece ser a última certeza: «Paladino do Amor». Individualismo feroz e

[1] Lisboa: IN-CM, 1983.

[*] Publicado em *Nova Renascença*. 11 (verão 1983), pp. 308-10.

doloroso? Talvez, mas razão de sobreviver das personagens e da própria narrativa. Falar de amor em *Cavaleiro Andante* não é apenas estabelecer uma relação intersubjetiva, mas sobretudo produzir um discurso que amorosamente fala da Arte, da Filosofia, da Língua numa atitude em que a paixão e a capacidade crítica se confundem.

Cavaleiro Andante não põe centralmente o problema do Pai, da afirmação de identidade, a não ser talvez para Jó e Tiago, os dois irmãos mais novos, adolescentes ainda. Este é de algum modo o livro da reconciliação com a Mãe, «unidade unificante» (Lacan) entre dois momentos limite: o nascimento e a morte. Mãe de Marta, Mãe-Marina estabelecendo pela primeira vez fragmentos de diálogo com os filhos, Estela, Mãe Preta de Sónia: «Pensei escrever à Estela dizendo quantas vezes o André se lembrou dela durante os últimos tempos, falando da infância que lhe parecia tão distante, contando a ternura recebida daquela a quem chamava sua segunda Mãe […] gozei a sorte de ter tido em pequena uma dessas "mães pretas" com doses de amor suficientes para os filhos delas e os alheios, mãe por procuração que para sempre me ligou a este solo vermelho» — escreve Sónia depois da morte de André. Se foi ela que com «mão de mãe» assistiu à morte de André, é a Marina que cumpre, mais tarde, velar pelos seus restos mortais, como narra J. C.: «Ontem enterrámos o André aqui, ao lado do pai, cujas memórias a mãe pode visitar todos os dias agora, mais tarde todos os domingos e quando ela morrer e nós partirmos cada um para seu lado, só peregrinaremos às pobres campas uma vez por ano, nos seus aniversários ou nos Finados, talvez nem isso, na voragem das nossas vidas».

Com a figura da Mãe se prende a questão do enraizamento e da errância que de um modo tão insistente atravessa o texto. Mãe-casa-Pátria: cadeia de termos aqui quase sinónimos, pelo menos do ponto de vista funcional. Espetacularmente introduzida em *Lusitânia*, a viagem adquire frequentemente agora uma finalidade concreta — se há afastamento do solo natal ele pode não ser definitivo; por outro lado, o lugar que se busca é o lugar do Outro, amado, onde pode gerar-se novo enraizamento. «Mal por mal, antes Portugal, declara J. C., atraindo de novo Marta por algum tempo ao país de origem. Sónia, depois de no Brasil ter procurado André, regressará ao «chão africano» para aí ficar presa, «quase casuarina ou imbondeiro». Apenas Marta, precisamente porque apoiada numa excecional relação com a Mãe, pode

provisoriamente prescindir de um lugar de fixação: «Casa? Não tenho casa, nem por enquanto quero tê-la». «A força do presente me faz retomar, mas para de novo viajar […] Ainda me falta encontrar a ilha dos imortais». Assim, termina *Cavaleiro Andante*: assumindo dialeticamente o exílio como a outra face do enraizamento. É J. C. que fornece aqui o modelo figural ao ser considerado não um estrangeirado mas um deslocado.

Em demanda da sua concretização narrativa o texto atravessa variados campos da Cultura e da Reflexão que ele/a produz. Ainda aqui, sendo a perfeição inatingível, enraizamento e exílio coexistem relativamente à expressão escolhida. J. C.: «Escrevendo resisto», Marta — «verbalizar é banalizar»; J. C. — «Nem sempre […] a inspiração está à altura do desejo» (justamente por isso a prosa traz em si a saudade da perfeição do verso), «gostava de ter a coragem, o talento para só escrever poemas […] nos quais estivesse dito aquilo e muito mais, que a custo vou transformando em discurso prosaico.». Na totalidade narrativa em que todas as personagens alternadamente colaboram (predomina aqui uma focalização interna, múltipla) e onde o narrador raramente intervém a não ser, por sistema, titulando os capítulos, de novo certas constantes se impõem, sobretudo ao leitor atento dos romances anteriores. Insistimos em que se trata de figurações estruturais para as quais breves motivações de superfície (doença de André, emprego de J. C., rapto e sequestro de Marta em Veneza) parecem tão-só fornecer uma certa verosimilhança. Se *A Paixão* decorre sob o signo do fogo, *Cortes* do sangue, *Lusitânia* da água letal, *Cavaleiro Andante*, onde essa água mortífera, diluviana, é ainda uma ameaça nomeada, tentará escapar ao naufrágio pelo voo.

Com efeito, o campo semântico de «voar» será terreno imprescindível às personagens, umas vezes bem explicitamente (J. C. comissário de bordo na TAP, André e Sónia atravessando o Atlântico, Jó voando em sonho à Aldeia Aérea), outras de um modo mais indireto. R. Jakobson salientou que na linguagem poética as relações paradigmáticas se projetam sobre o sintagma — paradigma e sintagma reconvertendo-se pois reciprocamente. Só a sintagmática narrativa permite aqui definir os limites do paradigma em causa. *«Voo»* pode ser detetado, por exemplo, em «patins», «botas de sete léguas», «dirigível», «foguetaxi», mas também em «papel aéreo», «Marinheiro Aéreo», «Ponte Aérea», «Cidade Alta», «Água Alta» e mesmo no «mar» em certos momentos, como o que descreve J. C.: «correndo possesso do prazer

da leveza, […] antes e depois do banho em que se esquece de tudo nadando, flutuando longe, fora de pé, sem peso, liberto dos presos gestos, mergulhando tanto quanto permitam os pulmões, fundo profundo …»

Este excerto aponta já para a exploração do outro lado, noturno, de «voar»: a libertação do espaço racio-prisional, o alargamento dos limites, pode fazer-se também no sentido da penetração das regiões profundas. Forma-se então uma cadeia de símbolos que relevam da profundidade, nova «Viagem ao Centro da Terra» como centro de produção de sentidos latentes. A ascensão duplica-se em descida «a pique» de «comboio fantasma» ou mesmo em queda. Cremos que aqui o vulcão tem precisamente um papel de acumulador de significações bifronte-acidente centrado e isolado, alto e profundo, monte que se sobe, caverna a que se desce, vomitando água e fogo. Centrada e isolada mas sem a força irruptiva do vulcão a ilha será um espaço igualmente recorrente em *Cavaleiro Andante*: Madeira e Porto Santo, «ilha encantada» (não individualizada), Aldeia Aérea e Nave (ilhas no espaço), ilha dos imortais referida por Marta, cujo acesso os Taoistas acreditavam se fizesse a voar — espaço objetivamente desejado.

Mas, de vez em quando, como um vulcão que claramente retoma a sua atividade surda, o discurso de racionalização interrompe-se; é nas sequências ditas de discurso imediato, em que o A. nos coloca face ao desenrolar dos pensamentos, recordações, pesadelos das personagens sem qualquer intervenção do narrador (e aqui Almeida Faria é mestre) que o engendramento simbólico se toma mais sistemático. A morte de André, por exemplo, é uma espécie de narrativa caleidoscópica em que o passado e o presente, o alto e o baixo, subir e descer, acabar e começar se fundem enfim: «… não mais que a boca tenho seca turva vista no vale escuro sem saída para mim chegado tarde demais ao fim da picada à praia onde os barcos ancorados levantam âncoras para regressar a casa comigo sem ti».

Fechado o ciclo da vida de André, tudo o resto fica ainda em aberto, seja ao nível da diegese seja ao nível da História, abertura que o Sebastianismo, várias vezes evocado, acaba ainda por acentuar. Quem foi até aqui leitor de Almeida Faria concordará por certo com as palavras que André (não) encontra para se despedir da Mãe: «Quero acabar e não sou capaz. Custa acabar; quem disse que o começo é difícil? Para mim o fim custa mais».

ISTO TUDO QUE NOS RODEIA (CARTAS DE AMOR) [1], DE MÉCIA DE SENA E JORGE DE SENA[*]

Com esta publicação da IN-CM inúmeros dados se oferecem para aprofundar o conhecimento da obra e personalidade de Jorge de Sena e da Epistolografia em Portugal, e muitos outros se esperam, visto que, embora «de entre o mais significativo e importante dela», estas 31 cartas são apenas uma «pequeníssima parte do total de uma correspondência» cuja publicação integral Mécia de Sena tenciona igualmente levar a cabo.

Começando por uma destrinça do muito e heterogéneo que as cartas contêm, encontramos alguns aspetos que infelizmente são, no dizer de Andrée Crabbé Rocha, «motivos condutores do grande lamento epistolar português», como o da consciência da grandeza da tarefa de escritor e das inúmeras vicissitudes que o/a ameaçam: dificuldades de natureza económica, de saúde, de incompreensão num país pequeno, pobre, tantas vezes provinciano. De toda esta adversidade Sena, que algures se caracterizou como «dos mais esfomeados poetas portugueses, sem metáfora, no sentido literal do termo», dá conta, assumindo-a por vezes em termos de (quase) perseguição — «Falta-me paciência, dinheiro, sorte, tudo me falta, menos um talento que consome os poucos ócios que pudesse ter»; «Que ideia se pode fazer de alguém num país onde se está escravizado, quando se não nasceu num fole, ou se o não comprou num bilhete de lotaria?» —, outras em termos irónicos: «são importantes essas actividades dezêmbricas, por causa daquele hábito inveterado que algumas pessoas têm, de comer; deste segundo modo alude ainda à Capela da Rua dos (ou das?) Carmelitas» (Livraria Lello, de quem dependia a publicação, muito tempo adiada, de *Coroa da Terra*) e ao beija-mão da D. Amélia» [Rey Colaço] (com vista à possível encenação de *O lndesejado*). A viagem, desejada por todos os que se sentem aprisionados num meio hostil, e que teria em Sena importantes antecedentes biográficos e literários, não se lhe

[1] Lisboa: IN-CM, 1982, «Biblioteca de Autores Portugueses».

[*] Publicado em *Nova Renascença*. 10 (primavera 1983), pp. 199-201.

depara nesta fase da vida senão rara e precariamente. É disso exemplo uma deslocação por mar aos Açores, integrada no serviço militar, que, mesmo nestas circunstâncias, se lhe afigura preciosa: «Fez-me muito bem ao espírito esta viagem por mar, apesar de rápida, como libertação. Eu precisava regressar por mim a todos os sonhos anteriores…». Recaindo no «estreito e doloroso condicionalismo» da sua vida, só lhe resta, de momento, uma outra viagem: aquela em que percorre «isto tudo que [o] rodeia» testemunhando-o / transformando-o em diferentes formas: da Poesia ao Teatro, do Romance às cartas. Note-se que estas últimas devem ter um tratamento parcialmente diferente, não só porque o autor insiste em que nunca as relê, mas também porque são elas o veículo digamos para-literário em que surgem as numerosas referências ao texto literário, lembrando os «inevitáveis» Prefácios e Notas com que, mais tarde, Sena passou a envolver os textos que publicava.

Transitando do mais genericamente epistolar ao mais específico da obra do Autor, surpreendemos nas cartas um processo de produção da escrita paralelo ao das outras escritas, frequentemente interrompido pelo brotar de um poema ou dando conta das dificuldades e triunfos da produção poética. E se por vezes aflora o desejo de desistir de tudo, a lucidez do conhecimento de si próprio e das tarefas de que se sentia incumbido, acaba por lhe impor que continue perseguindo a sua «evocação irrefreável»: «Diz que vai falar-me, qualquer dia, no meu caso poético. Qual? A *Perseguição?* Que é a décima parte da minha obra? Só prontos e bons para publicar, com a *Coroa da Terra* e o *Prior*, há 4 000 versos mais»; «… estou, graças a Deus, dramaturgo aos 26 anos, como há séculos não havia em Portugal, se é que houve alguma vez.» Para projetar futuros, idêntica exigência. Sena diz, por exemplo, a propósito de *Monte Cativo*, o «magno romance» de que deixou apenas o 1.º volume: «Ou faço uma coisa nunca vista ou não farei».

Atentemos agora na organização do texto. É aqui que Mécia de Sena entra decisivamente na organização do livro, como decisivamente entrou na vida de Jorge de Sena: dando à seleção um carácter cíclico que cobre as etapas mais importantes desta correspondência e decidindo inserir também algumas cartas suas para assegurar o «diálogo» e uma mais fácil compreensão, Mécia conseguiu fazer desta antologia uma obra sedutora para um público vasto e, o que é mais, conferir-lhe uma estrutura dramática, precisamente a que Sena elegia soberana entre todas: «Cada vez me convenço mais da estru-

tural teatralidade de toda a criação (influência da composição dramática em que me envolvi creio que para sempre) e ao mesmo tempo lamento aquele tempo em que um poema surgia e eu ficava convencido de ter falado por mim e para mim, para uso dos outros e para o futuro deles, sem que, afinal, estivesse mais que interpretando um momento da vida, representando uns minutos de papel sobre o silêncio da existência como um palco vazio de gente, e com muito cenário.» O texto reveste-se pois da dramaticidade de várias vozes equilibrando-se dialeticamente: dois títulos (título e subtítulo); dois autores, um deles assumindo-se claramente como não uno em termos de sujeito – «Porque eu vou sendo duas pessoas: uma amável, delicada, inteligente, etc. e outra que tem vontade de morder, dizer e fazer asneiras, deitar bombas, etc. É claro que por trás disto há outras duas, cada uma das quais tem raiva e pena de eu não chegar a ser nenhuma das outras.» — ou de linguagem que, como bem sabem os que o leem, se pluralizou em diferentes línguas poéticas.

De uma dramaticidade especial se trata se refletirmos na situação especial de quem escreve cartas de amor. Partindo estas de uma separação que os (aqui) raros encontros e conversas telefónicas por vezes anulam, elas tendem a reduzi-la através de um processo de diálogo visando a comunhão. Como tal, destinador e destinatário reenviam-se reciprocamente, chegando a esbater-se aquilo que neles transcende o mero reflexo da imagem do outro. Por isso é possível que cada um, mesmo tentando preservar a sua identidade e a do seu destinatário, a deixe esbater-se e fale da sua correspondência em termos de Diário, o que por si só justifica que o testemunho das vivências quotidianas ocupe, como vimos, grande parte desta correspondência; outra parte é preenchida com repetidos elementos fáticos, destinados a prolongar este processo de comunicação à distância quando outros não são possíveis: indicações de como, para onde, quando escreve, etc.

E o amor? Implicitamente as cartas falam dele mesmo quando falam de tudo o que atrás referimos. Mas como explicitá-lo? Ouçamos Sena: «Nós aprendemos tudo, mesmo o amor. Apenas ignoramos, como ciência, o que aprendemos». Linguagem longamente recalcada, como veremos, numa época que perdeu a ingenuidade, que conheceu, para não citar mais, o tremor de terra que Eduardo Lourenço considerou Álvaro de Campos. Se é possível falar de inocência da carne parece igualmente possível, invertendo os valores

que certo puritanismo consagrou, considerar obsceno o «erotismo dos corações» (G. Bataille). Essa obscenidade, acrescida de uma vontade firme de destruir qualquer possibilidade de «romântica mistificação de si próprio» («Que confiança posso ter no que escrevo, eu que sei escrever, eu que posso estar a fazer uma especial literatura contigo, a da convicção da felicidade?»), estará talvez na base de uma espécie de pudor que apenas cede nos momentos em que o amor mais urge. Jorge: «Faltam doze dias doze […] para eu aí chegar — onze dias onze para chegar é que é. Quero ver-te, quero.»; Mécia: «Faltam ainda cinco meses mas tenho tido vontade de somar os dias para sentir melhor o gosto de diminuir um em cada dia que vai passando […] Dormir será difícil. A noite passada tive frio, nesta fervo. Hoje faltas-me mais vivamente do que me faltavas ontem». Entre a carta de «pedido de namoro» (1.ª) e a última publicada, enviada a Mécia na véspera do casamento, uma série de experiências se contêm como possíveis metamorfoses de amar: ao uso da dúvida, da expressão negativa («Não lhe faço juramentos nem digo outras coisas do costume, porque precisamente aí estão as palavras que sempre temi dizer…») ao emprego de outras línguas («I was waiting for someone, it would be for life. But now I'm waiting for you. Jusqu'au bout comme à la fin du monde.»), e que seria oportuno confrontar com a língua que Sena experimentou, mais tarde, em *4 Sonetos a Afrodite Anadiómena* e outros poemas, pode juntar-se um modo indireto, mais uma vez irónico, de se exprimir: «Haveria muito mais para dizer, tanto, tanto, sem chegar a dizer coisa alguma. Não importa; e a própria vida que vivamos irá dizendo o resto […] tudo isso ainda é a conversa interminável que é a vida, da qual somos meia-dúzia de frases, não silogísticas, não científicas, e meia dúzia de silêncios relativos, que encobrem publicamente pensamentos exactamente iguais aos do Pai Adão, em ocasião semelhante, iguais aos do vosso Solidó, lá por Janeiro, quando lhe chegar a idade própria e se o não mandarem ao veterinário. Tudo o mais são cantigas, e é tudo para disfarçar. Janeiro aproxima-se, D. Mécia! Miau!!!!!!!». Para além da declaração propriamente dita que afinal acaba por surgir: «… porque te amo muito, porque dou graças a Deus por haver-te encontrado, porque quereria que soubesses, do fundo mais fundo e sem palavras que estás para mim acima de tudo, ainda quando tudo e eu próprio pareçamos dizer o contrário. Isto que digo, digo-to para sempre», apenas a ardente perfeição do silêncio, limiar da plena vivência que, tendo entrevisto certa utopia (viagem) e ucronia (segundo nascimento), aspira a tomar-se

atópica e sobretudo acrónica. O mesmo é dizer: impessoal. Neste diálogo tão personalizado e tão especular, certas figuras acabam por ser comuns a ambos os atores — assim, a da falta do outro e a da repetição, de que dou breves exemplos: Mécia: «Ouvir-te foi uma vez, se escrever posso ler quantas vezes me apetecer…»; Jorge: «É uma coisa que tenho de dizer-te muitas vezes e que, ao mesmo tempo, não deve ser dita assim constantemente». Ritualização de um momento eleito que Mécia tentou agora, com uma coragem dedicada e lúcida, ritualizar de novo, preservando do modo talvez mais fecundo o texto e o sentimento, oferecendo-os à «posterioridade de quem os escrevera» e de quem os venha a ler.

Resta agora calar o muito que ficou por dizer? Talvez, precisamente apoiando-nos num daqueles sábios, desconcertantes, polémicos, obstáculos com que Sena faz frequentemente tropeçar a seriedade tantas vezes sedutora das nossas leituras: «Muitas coisas te deveria dizer, e algumas não digo — ao contrário do que se pensa, a felicidade precisa de algum recesso onde não entre, para ficar a lamber canina e docilmente a porta. É, aliás, sem que o saibas, o que fazes comigo e é melhor assim. A análise é imaginação. Mas bem falava eu de disparates.».

NAVEGAÇÕES [1],

DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN[*]

«Era a rota do oiro
Porém [...]
O espanto nos guiava».

Dois versos, uma espécie de epígrafe, desdobrando-se em várias leituras. Num primeiro contacto, título e Autor, em letras doiradas, destacam-se do azul da capa, duplicados por uma discreta inscrição manuscrita (fac-similada), a preto na parte inferior da mesma, cobrindo exatamente a zona da página onde mais vulgarmente se dispõem os poemas. Que nota demandam as letras de oiro? O oiro ardente onde vários sistemas semióticos poderiam cruzar-se, fundir-se? Desse ponto de fusão talvez apenas imaginável mas sempre pressentido o que aqui fica é, como nos ficou da rota das Índias, um mero resto mítico.

Navegações reproduz cinco mapas do século XVI (rica sobrecarga que é talvez a marca do secretariado de uma exposição que se quis europeia e não da requintada direção gráfica de Armando Alves), cuja relação com o texto é, a meu ver, quase nenhuma, porque as navegações históricas portuguesas apenas servem aqui de cais de embarque para uma errância outra. Os poemas e os mapas são formas de inscrição em tempos históricos e estéticos muito distantes, desajuste que faz, frequentemente, no mínimo, sorrir. Penso que os mapas evidenciam uma conceção do mundo como cheio, frações de terra onde se acumulam as mais diversas e heterogéneas informações sem a noção (que hoje é a nossa) de proporção. Repare-se, por exemplo, no mapa de fundo arenoso pontuado por ingénuos elefantes que podem ter o tamanho aproximado de uma nau, uma torre, um palácio ou mesmo um outeiro; ou no Brasil, tão recheado de topónimos, árvores, pássaros, índios nus, índios com

[1] Edição sob os auspícios do Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Lisboa: IN-CM, 1983.

[*] Publicado em *Nova Renascença*. 14 (primavera 1984), pp. 217-220.

machados, setas, achas, como a carta de Pero Vaz de Caminha. Utilizando os eixos fundamentais propostos por Jakobson, define-se aqui um processo metonímico, que se contrapõe ao processo essencialmente metafórico da poesia moderna, em cujas brevíssimas formas qualquer elemento provém de uma funda escolha e vale sobretudo pelo paradigma que presentifica.

> Eu vos direi a grande praia branca
> E os homens nus e negros que dançavam
> P'ra sustentar o céu com suas lanças
>
> Eu vos direi a praia onde luzia
> A primitiva manhã da criação
>
> Os grandes pátios da noite e sua flor
> De pânico e sossego

Considerado como um todo semiótico, o livro retém do oiro a imagem da riqueza mas não a superlativa excelência. A comparação (materialmente dificultada pela disposição gráfica) dos originais com as versões inglesa e francesa revela que estas não satisfazem os requisitos mínimos de uma tradução de poesia porque não são transposições entre dois universos poéticos. Quanto aos princípios que terão orientado estas versões pronto-a-exportar (?), totalmente omissos neste volume, talvez possamos em parte reconstituí-los com base na leitura de traduções feita por Sophia de Mello Breyner Andresen.

A introdução de *Quatre Poetes Portugais — Camões, Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa* inicia-se precisamente com a afirmação: «Une traduction doit paraître une traduction et son lecteur se sentir dépaysé. Un poème traduit doit montrer que le texte original fut écrit, pensé, vécu et créé dans une autre langue». E, embora defendendo «une forme de traduction frontale et naïve, presque un mot à mot», a A. afirma, no caso de Camões, ter mantido as formas métricas e estróficas mesmo com eventual prejuízo dos princípios anteriormente enunciados.

A estas diretrizes voluntariamente se submeteu Joaquim Vital quando traduziu o conjunto de poemas que constituíram o volume *Méditerranée* e cujas traduções, como ele próprio afirma na Introdução, não desagradaram à A. Idêntica orientação (da qual, aliás, discordo por considerar que a tradução de

poesia só pode ser a transposição poética para outra língua) deve ter seguido o tradutor aqui. O resultado é uma perda de poeticidade nem sequer compensada pela ilusão de uma literalidade total:

> Um verde imóvel sob o nenhum vento
>
> Un vert immobile sous l'immobilité du vent
>
> Aventura a mais incrível
>
> Aventure incroyable
>
> Os homens sábios tinham concluído
> Que só podia haver o já sabido:
>
> Les hommes savants avaient conclu
> Qu'il n'y avait que le déjà su:
>
> A esquiva doçura
>
> La douceur intraitable

Especial inadequação parece ter havido no poema VIII da segunda parte, sustentado pela repetição anafórica «Vi». O problema que se põe é o de traduzir o Pretérito Perfeito Simples por um «Passé Simple» ou por um «Passé Composé», sobretudo quando a enunciação é feita na 1.ª pessoa e tem um caráter tão testemunhal como aqui. Creio que esta escolha nem é muito fiel ao texto nem ao universo linguístico da poesia francesa moderna.

> Vi as águas os cabos vi as ilhas
> E o longo baloiçar dos coqueirais
> Vi lagunas azuis como safiras
>
> Je vis les eaux les caps vis les îles
> Et des cocotiers de long balancement
> Vis des lagunes bleues telles des saphirs

Confrontada com a tradução da mesma forma verbal em Camões, a A. tinha optado ora por um ora por outro dos tempos franceses em função do contexto. Numa redondilha de recorte singelo testemunhal, a opção fora a do «Passé Composé»:

Os bons vi sempre passar
……..
Os maus vi sempre …

J'ai toujours vu en ce monde
……..
J'ai toujours vu …

Pelo contrário, na tradução de «Sôbolos Rios», em que o eu enunciador se distancia claramente do eu enunciado, repetidamente situado «Ali», é traduzido pelo «Passé Simple» «Je vis». Claro que a escolha de Joaquim Vital poderia sempre defender-se pela semelhança fonética. Dever-se-ia, contudo, visar não a soma de frações idênticas em si mas equivalências de sistema a sistema.

Globalmente, a versão inglesa de Ruth Fainlight coloca os mesmos problemas que a francesa mas de um modo mais grave:

— Clareza das ilhas
Que tanto busquei

— The clarity of islands
However much I sought

Ruas desoladas
Verso a verso
Lisboa anti-pátria da vida

Desolate streets
(Line by line have returned)
Verso to reverse
Lisbon anti-country of life

Mais do que arbitrariedades pontuais como estas ou, por exemplo, a substituição de minúsculas por maiúsculas, o que acontece é perder-se a língua poética inglesa — e creio que o que de pior pode advir ao leitor de Poesia é percorrê-la como lugar do seu próprio exílio.

O espanto foi, até aqui, só surpresa e perplexidade. O oiro? Para encontrá-lo é preciso preservar a rota de todos os desvios, mesmo do «retomo amigável do Autor» — no qual poderiam convergir a versão manuscrita fac-si-

milada de alguns poemas, a gravação de Sophia, que acompanha o texto escrito e mesmo os depoimentos sobre a génese da obra recentemente publicados no primeiro número da revista *Prelo*. Todos estes dados se revelam fecundos se permitirem «étoiler le texte au lieu de le remasser» (como diria Barthes), sob o totalitarismo do Autor.

Detenhamo-nos em particular na gravação. Antes de mais, a presença de uma voz em si convidando a uma audição intransitiva; o momento seguinte hesita entre o reconhecimento do poema e o da própria materialidade da língua. Trata-se de uma leitura fundamentalmente não-expressiva acentuando mais as pausas métricas que as de sentido: a emissão de um contínuo vocal onde se destacam com clareza e brilho a desenvolta transformação de um decassílabo fundamentador e a substância e forma da língua portuguesa, sabor de uma materialidade já aclamada pela A. em *Geografia*:

> Gosto de ouvir o português do Brasil
> Onde as palavras recuperam sua substância total
> Concretas como frutos nítidas como pássaros
> Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas
> Sem perder sequer um quinto de vogal
> Quando Helena Lanari dizia o 'coqueiro'
> O coqueiro ficava muito mais vegetal.

Texto dito e texto escrito dialogam e mutuamente se acrescentam afirmando-se como experiências que se completam e implicam. Se o segundo comporta a reminiscência da dicção, o primeiro é já ouvido numa manifestação da dimensão espacial nele ausente:

> Vejo-a melhor porque a digo

Navegações («Oiro também à flor das ondas finas»): maré que traz à costa da leitura não apenas a circunstancialidade de poemas surgidos (alguns) numa viagem a Macau e publicados sob os auspícios de uma determinada Exposição mas se inscreve na rota de descobrimento cedo traçada por Sophia — incansável navegação da descoberta de um mundo que se institui na dupla referência da «veemência do visível» e da nomeação genesíaca.

Digo:
'Lisboa'
……
E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse.

Num processo de referência tão esplendoroso coisa e palavra absolutizam-se como revelação do mundo e do sujeito:

Navegámos para Oriente —
A longa costa
Era de um verde espesso e sonolento

Um verde imóvel sob o nenhum vento
Até à branca praia cor de rosas
Tocada pelas águas transparentes

Então surgiram as ilhas luminosas
De um azul tão puro e tão violento
Que excedia o fulgor do firmamento
Navegando por garças milagrosas

E extinguiram-se em nós memória e tempo.

«Maga do sentimento pânico e harmonioso do mundo», com «disponibilidade maternal» (disse E. Lourenço), Sophia reconstrói com os estilhaços do mundo um mundo sem costuras onde o som — a voz — a palavra — o gesto — a dança se ajustam ao sujeito individido como o traje da perfeição recém-criada, o nu:

Nus se banharam em grandes praias lisas
Outros se perderam no repentino azul dos temporais.

Espanto — deslumbramento de «Viver a inteireza do possível», ousando incorporar no pleno a própria negatividade:

Canção rente ao nada
No silêncio quieto
Da noite parada

Como quem buscasse
Seu rosto e o errasse.

A estrutura do livro, que inclui poemas datados entre 1978 e 1982, de um filão que se prolonga em duas composições publicadas no já referido número da revista *Prelo* não é apenas, como parece indicar o último poema, de função claramente metalinguística, «a flor dos acasos que a errância / Em sua deriva agrega», mas uma disposição em dois grupos: As Ilhas e Deriva. Ao primeiro poema, já citado, em que «Lisboa» se espraia brandamente, responde um outro situado no refluxo do livro:

> Inversa navegação
> Tédio já sem Tejo
> Cinzento hostil dos quartos
> Ruas desoladas
> Verso a verso
> Lisboa anti-pátria da vida.

Que rota? Que oiro? O que incessantemente a Poesia procura mesmo escondido sob o «diverso fulgor de outros metais»: a libertação de todo o peso de exterioridade e circunstância imediatas que desague no jogo sistemático de infinitude textual.

> Através do teu coração passou um barco
> Que não para de seguir sem ti o seu caminho.

A FURIOSA PAIXÃO PELO TANGÍVEL E *RONDA DOS MENINOS EXPOSTOS — AUTO BREVE DE NATAL*[1], DE VASCO GRAÇA MOURA[*]

É quase irrelevante buscar, num primeiro momento, uma justificação para a abordagem conjunta destes dois textos que não seja, para além de uma coincidência de autor, a de se tratar de publicações contemporâneas, da mesma editora e coleção. Mas se o capricho e a comodidade parecem ser as únicas razões desse procedimento, a análise de livros tão diversos revela impensadas identidades, modos de entretecer fios comuns. Refiro-me ao real, no complexo percurso do referente à escrita.

É já esse caminho que indicia o título *A Furiosa Paixão pelo Tangível* que, se promete uma epifania do sensorial, o faz traduzindo em decassílabo canónico a citação *«la furiosa passione per il tangibile»* de Eugenio Montale, que serve de epígrafe ao fragmento 3 do primeiro poema. Se existe certa progressão nos quinze poemas do livro, que a sequência de títulos propõe como travessia do mito às mitologias e ao mais esplendoroso concreto — de «ulisses» a «percurso de manutenção» —, ela é muito mais complexa e espiralada do que a sucessividade dos títulos sugere. Assim começa o emblemático primeiro poema, «ulisses»: «os barcos eram feitos de papel e tinham dobras meticulosas, / às vezes com palavras de cartas que a água diluía azuladamente […]». Desde o início os limites da escrita de Vasco Graça Moura estão traçados («Na assunção de tão informada e explícita intertextualidade há uma larga margem de exercido lúdico e até erudito, mas dele emerge uma cada vez mais sensível e gratificante emoção, ligada a efemérides e experiências actuais» — refere na contracapa um lúcido excerto de Óscar Lopes): uma desmesurada paixão pelo tangível imediato — «cascas de pinheiro bole-

[1] Lisboa: Quetzal Editores, 1987, Col. Graffiti.

[*] Publicado em *Colóquio / Letras*. 108 (mar.-abr. 1989), pp. 101-104.

adas numa pedra» – ou pelo tangível de raízes culturais — «halo que / em varias vozes variamente ardia», «e tudo é de papel» no sítio onde se vela «a chegada súbita dos barcos / pelo golfo de tinta onde nadou ulisses». Na navegação dos «modelos de realidade fantasiada», escolhe-se a rota de «entre os perigos da literatura» segundo as coordenadas do «poder / metafórico das almas, misturado com terra e anaximandro». Geografia só ultrapassada pela visão de fronteiras onde se joga, quase inominável, a rarefação da terra, do real: «até à morte, até à música.» De resto, «a sangrenta dignidade do concreto das coisas», como a imagem arquetípica de Glória Swanson, «desce as escadas, coleando prateada / contra o salitre das paredes, segundo todas as regras de escola». E as escadas que a «pobre realidade empastada de memórias» desce são sucessiva ou concomitantemente literárias, fotográficas, cinematográficas, musicais, metapoéticas, ontológicas ou mesmo quase puramente referenciais. Vejamos como se distinguem ou se confundem. Um caso pouco equívoco será o da descrição (*In memoriam* Jesse A. Femandez) feita ao rés do poema «a passagem do fotógrafo», reincidente «caçador de imagens» visuais. A este acrescente-se, muito menos singelo, o caso das imagens encadeadas de «a noite americana» ou satiricamente acumuladas de «burlesca» (sobre *Prénon Carmen* de Godard). De qualquer modo, em ambos os casos as imagens visuais passam pelo filtro da linguagem. Outras vezes são catadupas de visões literárias que irrompem em camadas estreitamente sobrepostas: «os fantasmas coloquiais» pululam de «poetas, alguns nomes» mas sobretudo da orgia mesmo que «desgaste das imagens», aflorados em *pot-pourri* de «bons cheiros e vibrações à beira-europa» ou em poemas que são sistemáticas contrapropostas a outros, pertencentes a um espólio leitural mais ou menos conhecido. Embora com vestígios de outros objetos literários, «um cão para pompeia» assume-se globalmente como contraponto a «Romance de Pompeia» de David Mourão-Ferreira: «aos amantes enlaçados contraponho / um cão de pompeia»; vejamos em «antígrafo» — «eu rasgo os manuscritos. quando eu morrer, ninguém há-de preocupar-se» — o irónico olhar sobre possíveis e eventualmente vorazes pesquisas no antetexto por parte de familiares ou «jovens universitárias cheias de gás». E por falar em investigação na literatura, dois poemas funcionam como apostados numa *deixis* dos processos poéticos. Em «burlesca», a sequência, fortemente irónica, é sublinhada por versos de rima emparelhada, espécie de longuíssima lengalenga sem qualquer pontuação (ausência que é marca estilística opositi-

va em relação aos outros poemas); os versos são sistematicamente muito longos, prolongando-se para a linha seguinte, à direita. A imagem visual do poema é como que fortemente pleonástica e invertida — os versos arrumam-se mais à direita do que à esquerda (ao contrário do que normalmente acontece), sendo ainda essa zona da página posta em realce fónico pela rima externa, muitas vezes multiplicada em rimas internas irremediavelmente cómicas: «via-se volta e meia volta o mar a resfolegar a inflar a marulhar o seu volume / com umas ondas muito recorrentes muito espumantes como quando se bate uma omelete / com ovos de vanguarda e tem de haver alguém que faça o frete e os interprete». Também um empenho de comedida *deixis* do material poético é delicadamente patenteado na bela meditação-descrição «os 39 degraus». Descê-los é ler, em 39 versos, a discreta orgia do concreto comezinho, mergulhado nos «perfumes da tarde»: «nos segundos e quartos domingos / de cada mês, o mundo é a feira de s. pedro / de sintra, desde que não chova muito. […], das várias feiras dos arredores de lxª, / a de s. pedro de sintra é a que mostra o útil e o inútil / em toda a pacatez da sua beleza transportável.». Em outros poemas o gesto deítico é quase impercetível, tanto no que refere os suportes culturais como os matéricos da poesia — seja o caso da pura e breve repetição, justamente dotando o poema de uma circularidade mínima, como acontece no exemplo, atrás citado, de «os 39 degraus» ou, no poema «espumas», com a reiteração de uma «questão de pele»: «numa tarde qualquer, nas suas margens / de ancestral oralidade, também viria a ressaca destas coisas, / entre palavras e detritos e gangas de experiência. / ah, rapsodo, só os naufrágios se dão in media re, / do entredito ao interdito, das devorações num oceano brusco / de luz intensa e sombras, alegoria da caverna disponível, / e só no cinema há rosas e templos para apoio / com fustes e colunas, frontões e ninfas repensadas / nos embustes da razão. 'deve ser uma questão de pele', disse ela / […] também a natureza é coisa mental, com a pele / e os pássaros […] a questão de pele passou a ser a da alma do mundo / […] é tudo / uma questão de pele, diria ela devagar.» Esta circularidade é talvez mais sensível (porque mais despojada e essencial) em «vésperas», onde «uma mulher […] nos cuidados intensivos» é vista por um homem que se interroga sobre a sua identidade e os limites do conhecimento: «há quanto tempo foi? em que lugar? em que manhã furtiva da memória? / quem era o homem? que palavras proferia? / […] seria alguém por mim, numa curva do tempo, / a murmurar tão baixo palavras esquecidas? / mas se não era eu,

como é que soube dessa voz comovida / a resvalar assim até ao inaudível / fora do coração? e se era eu como pude / tão de dentro falar, tão apagadamente?» O poema, deixando em aberto a inquirição ontológica, termina com uma reiteração da imagem inicial: «estava uma mulher nos cuidados intensivos […]». Para o final do livro, a referência parece colar-se mais ao referente concreto e quotidiano, à «poética discreta» da paisagem ou da cozinha — «presente do indicativo», «louças de sacavém» e, por último, «percurso de manutenção». Mesmo assim, o livro encarna a absoluta impossibilidade de falar do referente sem interposição de imagens culturais: «no pinhal da aroeira os corvos esvoaçam sobre a caruma / […] novembro é arenoso e / muito sossegado sob os sapatos de ténis, é mesmo / muito mais lírico do que se imagina.»

O que de algum modo prova igualmente *Ronda dos Meninos Expostos*. Aqui, o invólucro do texto é, na contracapa, um fragmento do prólogo e, no início, uma introdução do Autor. Nela conta Graça Moura como, tendo lido o Catálogo *Sinais de Expostos*, roteiro de uma exposição do espólio da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa referente aos bilhetes e sinais de identificação que acompanhavam as crianças deixadas na Roda, «Entre o horror das situações e o fascínio dos pormenores concretos utilizados ou referidos», escolheu um *corpus* com que escreveu o Auto, adaptando, em muitos casos, quase *ipsis verbis*, sintaxe, léxico e metrificação. («Exceptuam-se as sequências n.os XI, XV e XXIII, que apenas se inspiram neles genericamente»). Apesar da clareza do prefácio, interrogamo-nos como e porque pôde isto ter acontecido, quando abundam no mundo tantas outras riquíssimas motivações. A leitura atenta do catálogo pode então fornecer uma hipótese plausível: trata-se de um belíssimo trabalho cujo núcleo de páginas central (excetuando prefácio e notas), numa excelente realização gráfica, apresenta, nas páginas ímpares, 69 documentos fac-similados, antecedidos da sua transcrição ao lado, na página par anterior. Na documentação publicada há, como sublinha o A. de *Ronda dos Meninos Expostos*, confidência suficiente pata poder esquissar-se uma «estética do abandono» e diferenças suficientemente relevantes para falar, simultaneamente, de uma «'hierarquia' socioeconómica dos abandonantes». Mas, além disto, a leitura do catálogo, indiscutivelmente comovente mesmo que aceitemos a apenas parcial veracidade de alguns bons propósitos manifestos, esboça uma ideia global de monotonia, numa sintaxe

muito repetitiva, onde os indícios mais vulgares são: «Este menino nasceu», «A […] do mês de […]» ou «Vai este menino». Para além do apoio nestes clichés iniciais, urge notar o aspeto gráfico global das transcrições. De facto, se os textos manuscritos aproveitam linha a linha, na disposição da prosa nominal, o espaço do papel disponível, a sua transcrição oferece-se globalmente como uma sequência de linhas curtas destacando-se sobre o branco da página, isto é, adotando, por fidelidade paleográfica, sem qualquer intencionalidade literária, a disposição vulgarmente usada pela poesia. Este facto e a deteção de curtos *kola* mais ou menos heptassilábicos terão feito descobrir ao A. como que a presença de versos crípticos. Daí a sua germinação no metro que, por sinédoque, funciona na tradição oral moderna portuguesa, como *o Verso* – o de redondilha maior — em absoluto conforme à linguagem predominantemente popular utilizada pelos abandonantes das crianças. Os textos escolhidos pelo A. foram sobretudo os curtos e também aqueles que continham elementos mais lancinantes ou ritmicamente mais adequáveis à sequência que o prólogo assume como claramente regular: «A quem ler se pede que / marque bem a redondilha, / com a voz bem colocada, / pois não é prosa corrida: / é matéria toda em verso / regular, documentada.» Vejamos o fragmento I: «*1.º secretario:* Este menino nasceu: / foi no dia dezassete / de fevereiro e baptizou-se / no ventre de sua mãe. / Quando vós o baptizardes / haveis de pôr-lhe por nome / Manuel João Isidoro / e seja a freira Sant'Ana / a madrinha do infeliz. // *2.º secretário:* Ponha-se cá na cidade / que em Deus favorecendo / há-de tirar-se do perigo. / Porém baptizem-no logo / porque vai muito doente.». O resto flui: na estrutura deste breve auto, as falas são distribuídas por personagens-tipo — secretários, criadas, escrivão; por duas vezes o A. interrompe uma sequência que, por monótona, pode desinteressar: uma criança imaginária é marotamente constituída com restos transformados (espumas) do célebre vilancete de Camões «Descalça vai para a fonte»: «*1.º secretário:* Vem a esta santa casa / Leonor Rosa Ventura, / filha de mãe insegura. // *2.ª criada:* Traz babadouro de cote / e medalhinha de prata / e mais nada na açafata. // *2.º secretário:* Por sinal, voltas a mote / em papel de três tostões. / Veio ao mundo antes da data / na viela do Camões, / mas tratai-a com ternura / porque um dia se procura.» A segunda interrupção, onde há também algum lampejo camoniano, é um breve e revelador diálogo entre as criadas. E na última cena, a mais viva, um facto insólito vem provocar estranheza e alarme na rotineira burocracia dos expostos — a ausência de sinais

num menino nascido a 25 de dezembro, apesar de tudo evocados pela negativa: «Se não traz nem baetilha, / nem camisa de cambraia, / nem sequer xaile de lã, / nem bentinhos nem ourelas […]». Encontrado por fim um bilhete algo enigmático, esclarece-se o mistério do menino-Deus que «deverá ser entregue / sempre a quem no procurar»; de repente, todo o Auto se transfigura («ele é a própria luz solar»), terminando com uma recaída brutal no tempo-lugar tangível, comum ao ator e ao leitor: «Eu vou prà missa do galo / que está quase a começar.». *Ronda dos Meninos Expostos* («mistura do patético e do *kitsch*, do popular tradicional […] e de uma certa elementaridade literária», segundo o A.), na sua aparente inconciliabilidade com o primeiro livro recenseado, partilha com ele uma profunda, longa paixão pelo tangível, totalmente indissociável de figurações emblemáticas: onde o exemplo máximo talvez seja o da deteção do metro-emblema da tradição oral (aliás, quase no fim murmurado «hm hm hm hm hm hm hm»), emergindo de uma casual e sistemática figuração escrita de (falsos) versos.

Como o amor («Aucun amour n'est originel» — escreveu Barthes algures — «L'être aimé est désiré parce qu'un autre ou d'autres ont montré au sujei qu'il est désirable») o referente e a arte descobrem-se por indução. E agora podemos interrogar-nos «se / a questão maior da poesia ocidental / foi sempre o exílio», puxando «o cigarro até ao fundo das íntimas certezas».

TODAS AS COISAS [1], DE FRANCISCO JOSÉ VIEGAS[*]

Desiluda-se quem pensou encontrar neste livro de Francisco José Viegas uma espécie de orgia objetual, desesperadamente enraizada no lirismo do quotidiano de Cesário ou O'Neill ou no enciclopedismo irónico do Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*. Não é disto que fala o livro, pelo menos de imediato.

Pelo contrário, a «Arte Poética» inaugural situa-nos no mais incontornável cruzamento dos caminhos da poesia lírica: «durante muito tempo pensava / que escrevendo acerca do amor / poderia, assim, ajudar a esquecer / a morte e o que, tendo o seu nome, / habitava nesse lugar / obscuro de mim» (p. 9). E é, evidentemente, sem desilusão alguma que encetamos este percurso de encantamento, do mais puro lirismo, grafia de um sujeito que se escreve na relação complexa e incessantemente refeita com o outro amado, amigo, ou com o mundo; mas também, tensamente, consigo. E com a literatura enquanto integradora do amplo feixe de experiências vividas ou imaginadas num horizonte de possíveis absolutos.

Ao longo das sequências internas do livro — «Autobiografias», «Geografias», «Caligrafias» —, o percurso torna-se progressivamente escrito, progressivamente legível, oscilando entre o ilimitado engendramento de sentidos e imagens, muitas vezes sustentado pelo oxímoro, e a essencialidade epigramática da «perfeição, o seu perfil antigo» (p. 25). Vejamos como o A. retoma de diferentes tradições o tema inevitável do sujeito para lhe conferir uma clara modulação pessoal: «eu sou um outro que não acaba na terrível cintilação / do mar nem nos litorais onde tudo termina para sempre, / que não esquece onde eu esqueço, / no aroma de nenhum lírio ou em nenhum engano, / matéria descritiva, solar, eternidade. / sou um outro que por mim na transparência desfalece / e encosta o ombro a nenhum nome infinito» (p. 15). «Os lábios no meio do fogo, a demora de uma paixão / sem fim» (p. 25) abrem-se, «ferida», «infinita tarde, infinito ouro» (p. 53), «finíssimo alcance no

[1] Lisboa: Editorial Caminho, 1988 (Col. Caminho de Poesia).

[*] Publicado em *Colóquio / Letras*. 121/122 (jul.-dez. 1991), pp. 248-9.

coração, nomes de seda» (p. 37) para os limites da experiência humana; da palavra: «dá-me um sinal. um nome encostado / às baías, um nome de ave e água / onde os dedos / toquem amorosamente / na brevidade, na companhia» (p. 82) «derradeira margem / de um rio» (p. 77) «apontando, um a um, / os limites do horizonte» (p. 60), «centro de alguma coisa / mais intensa que ouvir a música de Deus» (p. 45). Um indizível que atravessa as referências geográficas específicas para nelas incendiar o fogo preso dos lugares míticos primordiais: água, rio, ave, mar; ilha, casa, branco amigo, «nada mais pode habitar o mundo, a claridade» (p. 62).

E as coisas, afinal? Chuva de prata jorrando por sinédoque desta combustão essencial, «todas as coisas têm do azul a cor de mundo» (p. 81). Ou, como acrescenta a seguir o A., «todas as coisas. / perguntaste-me, sobre o amor, / que doçura estende os seus braços — todas as coisas / têm o seu infinito nome, / a fonte onde o ouro repousa / no entardecer, disposto sobre o verde musgo / como a imagem antiga de um rosto, / todas as coisas» (p. 82). E se na parte final do livro, «Segredos», incluída em «Poemas» (1987), a linguagem, suprimida a tentação de alguns Imperativos mais enfáticos, se faz íntima até ao limite da possível presença de uma deixis autorreferencial — «sê minha amiga na beira do mar, / como se nos déssemos o rosto, um pouco de vinho / o que ocasionalmente adormece junto a nós, / poemas sem rima, tardes de sábado / a distância entre mim e ti / assim sem reflexos nem voz. / as citações mais simples, Eliot à janela, / meu amor, a sombra de Yeats. / assim, assim.» — é talvez na grafia dos «Poemas Nórdicos» que a perfeição, procurada na «altura do anjo / debruçado na solidão» (p. 93), «evidência de verso» (p. 49), se faz totalidade, sageza, cristal, forma: «das folhas ruska fiz um vestido / para espantar a morte / e colher a música na mais secreta pedra» (p. 58); «por entre os parques de Estocolmo / eu vi um barco ganhar asas / e poisar no céu» (p. 59). Ou ainda: «Imagina que uma gota de água / te cai no rosto como um sinal da sede / — como farás para devolver / ao céu esse momento?» (p. 61). É evidente que não o sabemos. Encostados «ao ombro do tempo» (p. 101), limitemo-nos, com Francisco José Viegas, a penetrar no prodígio de *Todas as Coisas*, «primeira geografia de deus» (p. 77).

MUSA LUSA, DE PEDRO LYRA[1] [*]

Num primeiro contacto com o título, o leitor de *Musa Lusa* não deixará de sentir uma forre sensação de estranhamento. Não pelo facto de este apostar na novidade, mas, pelo contrário, de se propor como solução aparentemente saturada de literatura. «Musa», polissemicamente interpretável como inspiração ou figura feminina inspiradora (instâncias desesperadamente hiperliterárias e, como tal, de algum modo pouco assumidas na Modernidade), adjetiva-se por paronomásia «lusa», qualificação que se reveste, para o leitor português, de uma forte conotação de coisa antiga. O estranhamento tornar-se-á pronta estranheza se o leitor conhecer o percurso poético do A. — do *Poema-Postal* a *Decisão*, Poemas dialéticos. Sentimento efémero uma vez conhecidas as apostas do livro, tão ousadas, aliás, como as de *Decisão*.

Ali, com o poema de abertura «Matei a inspiração: / — comecei a ser poeta», assumia-se *ab initio* aquela que Gilberto Mendonça Teles considerou «uma das novas possibilidades da poesia deste século». Um século que tinha conquistado o pleno verso livre e o alargamento da poesia a campos temática e expressivamente até aí circunscritos à prosa, mas também a crescente audácia da metáfora. Decididamente, utilizando uma linguagem direta, denotativa, não metafórica, Pedro Lyra explorava nesse livro os caminhos do poema político e do raciocínio lógico, na tradição genealógica de Maiakovski, Brecht e Neruda, que afirmou algures dos «maiores poetas deste século». Esta era uma opção radical e extrema no traçado dos limites da poesia, prescindindo do encantamento da sistemática sugestão fónica ou da mágica navegação das figuras. Que ao legado finissecular do «desregramento de todos os sentidos», transformado pelo Surrealismo na mais plena aventura da exploração do inconsciente, contrapunha a possibilidade de uma argumentação lógica, de base exaustivamente denotativa, onde à voz de um *status quo* socioliterário-cultural se opunha o dialético reequacionar dos mesmos dados. Peri-

[1] Porto: Limiar, 1988, col. «Os Olhos e a Memória».

[*] Publicado em *Colóquio / Letras*. 121/122 (jul.-dez. 1991), pp. 272-273; reproduzido em Pedro Lyra – *Desafio. Uma poética do amor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, pp. 236-241.

gosa mas sedutora vertente, como todas as linhas-limite onde se testa o que talvez não tenha sido até aí mas possa ainda ser arte, literatura, poesia. O sujeito da enunciação, sacudida quase até à última gota a torrente lírica ocidental da sensação, assumia-se basicamente como nova consciência do mundo, explorando uma vertente pedagógica e clara, que só muito raramente, por demasiada pressão nas comportas textuais sagazmente construídas ou por necessidade de dotar um momento de dimensão que o transcendesse, se permitia o luxo da metaforização. Quase a concluir, ele afirmava: «Uma arma / Decidi / construir uma arma / […] E construí: um revólver de luz».

A mesma arma de luz lhe serve agora para enfrentar o terreno da mais absoluta tradição lírica (que nunca deixou de estar presente nos outros textos como antiterreno de eleição). Com que arma, se não de luz, retomar o mais glosado, o grande tema da poesia lírica, o mais literário de todas os temas — o amor? *Musa Lusa* elege-o sem equívocos, despojado, retomando-o de uma tradição cujos cumes figuram numa elegante «Folha de Créditos» — de Safo a Neide Archanjo – através da escolha sistemática (o literário não pode ser mais *hard*...) do soneto, única forma fixa que a produção poética e a investigação contemporâneas são unânimes a considerar em evidente atividade. Correlativamente, o livro assume a prática do decassílabo, o verso longo central na referência em língua portuguesa. Liberto do esquema rimático (o verso é branco), o soneto reduz-se aqui (tal como a literatura em *Decisão*) à sua essência, tempo / espaço de 14 versos, realizando-se na máxima elasticidade de um número absolutamente variável de estrofes, ditadas por progressão lógico-sintática clara, de períodos curtos, coincidindo às vezes com a extensão de um verso, de pendor frequentemente aforístico; desta liberdade interna, extensiva aos versos graficamente fracionados — quase sempre em degraus que separam os diferentes *colos*, excecionalmente contrariando-os —, decorre uma re-motivação do espaço e da forma. E se *Musa Lusa* retorna ao domínio da sensação, este retorno trá-la absolutamente intelectualizada e exemplar, comprovando de novo a vocação silogística desta forma concisa onde a circulação entre o humano individualizado ou universalizante parece natural. Trata-se pois do amor na sua vertente mais enxuta e lúcida, sem os fáceis mimos que tantas vezes o acompanham.

O livro organiza-se em três grandes blocos: «Poética do Amor», «Amor da Poética», «Musa Lusa», tríptico onde o núcleo associado às mais recentes

vivências, o terceiro, merece especial pormenorização mas aparece precedido de um enquadramento universal. Assim, o amor é descrito sob uma série de situações tipificáveis, desde o «Soneto do Amor Nascendo» («[…] a sensação enfim de estar completo / num mundo que afinal Se justifica») ao «Soneto do Amor Final»: «Síntese somatório transcendência / dos outros todos, nele concentrados / e nele em ânsia e fúria revividos / num agora total sem nada em torno; / fim de rota tão fim que, no findar-se, / não finda as coisas: finda a sua memória. / (Desrazão desmotivo — deslocado / das emoções, dos olhos ou das mãos.) / […] Depois a despedida um raio. Nada» O tema é aqui analisado com o rigor e clareza que conhecemos no A., segundo uma focalização que poderia dizer-se externa: o sujeito fala do amor como de coisa distinta, designando-o em abstrato como um «ele» a «quem» ou «todos» abrangendo. Na segunda parte, o sujeito da enunciação coincide com o sujeito que evoca sucessivos objetos / destinatários de um percurso recorrente, estabelecendo-se um discurso orientado para nomes femininos de passagem, apesar de representarem experiências absolutas: «Te desejei como quem não espera»; «— eu te contacto / na tua mais compacta claridade.» Entre elas perpassa uma falta irreparável: «Nem uma deusa que fundisse todas / compensaria a falta dessa única.» Neste painel, iniciado por um soneto à Mulher, acaba por surgir, dialética, algo provocatória e esporádica, a voz da Musa («Soneto(s) da Musa», I, II, III). Voz que retorna no final da terceira parte, basicamente preenchida por uma série de «Soneto(s) a Inês». A textura narrativa adensa-se; a focalização continua aqui a ser interna, mas há uma aproximação evidente do olhar. Contado de mais perto, este caso exemplar ocupa mais espaço e mais tempo. Agora narra-se todo o processo de uma relação a dois que atravessa as referências belamente constituídas na primeira parte. Os sonetos espalham-se por diversas áreas — desde os dialogados aos mais estritamente silogísticos ou aos de pendor mais sabiamente narrativo. Reparemos na subtileza com que, logo a seguir ao «Soneto para Inês XI» que terminava com «Neste momento a vida está completa», o A. indicia a descida da encosta, incluindo o leitor incauto na insistência dos deícticos fraternos, só aparentemente dirigidos a Inês: «Não sei: essa fumaça essa poeira / isto essa chuva sem chover lá fora / essa névoa essa música de agulhas / esse sol sim, um sol porém já posto / sobre uma aurora verde sem manhã / […] isso aquilo estas flechas: já sabia.» O painel inclui ainda alguns sonetos, pouco conciliadores, da Musa e termina com o lapidar «Soneto dos Sonetos» onde,

fiel ao raciocínio rigoroso e acolhendo uma afortunada vertente desta forma fixa, Pedra Lyra fecha o livro já não como sujeito de um sentimento mas como cidadão do mundo, da cultura, da poesia: «Se isto de amar ainda sobre-existe / e as pessoas ainda se contactam; / […] se a gente, enfim, pretende que esta onda / não seja apenas um passar na terra / mas que deixe na terra o nosso passo: / […] então não fuja o amor da poesia / e nem fuja o sentido da expressão.»

Não, não fecha ainda. Acrescenta-lhe uma espécie de epílogo, «A Bruxa e a Fada (O Pasmo do Poeta Pedro Lyra no Metrô de Lisboa)», onde um episódio suplementar, em si mesmo absurdo, permite esboçar uma nova visão global sobre o percurso efetuado, que colocou em cena estes Pedro e Inês, nomes de mito. Visão onde a aparente singeleza de conto maravilhoso faz com que, mesmo com os custos de uma heresia temporal (no que respeita a ordem narrativa), esta história consiga acabar bem. Mas não é só isto o que se deve à fada, senão o declarar indiretamente todo o livro como literatura (coisa que logo soubemos ao deparar com sonetos e musa), numa visão onde o irónico é o outro lado, simétrico, menos doloroso, do lírico. Porque, se calhar com imperfeições, a questão foi sempre esta: o poema como aventura ontológica, forma suprema de conhecimento; «absoluto, por isso inconsolável».

CARTA-APRESENTAÇÃO[*]

Sobre *Confronto — Um diálogo com Deus*[1], de Pedro Lyra

Querido Pedro:

Pediu-me, de Paris, por um *e-mail* que marcava um novo encontro após separação de voz, de escrita e de lugar, que fizesse uma apresentação deste seu livro. Respondi — o que sempre acreditei e ainda acredito — que um bom livro não precisa de prefácio, que o tempo (cronicamente!) me faltava e não sabia se deveria ser eu a apresentá-lo.

O livro veio, por *e-mail*, com sua enormidade de apóstrofe ao divino, com sua dimensão desmesurada[2] de livro muito extenso, sua dedicatória às meninas dos *blogs* por quem será, imagino, devorado, na sequência da descoberta da poesia e do amor que uma feliz escolha escolar lhes ofereceu. E trocámos mais *mails*, sinceros e amigos, e assim crescia em mim a vontade de agradecer tão grande confiança e aceitar o que de planos, a meu ver superiores, era proposto.

Ainda não lhe disse isto: foi nas meninas dos *blogs* que pensei. Propus-lhe até publicitar alguns excertos e esperar pelas leituras delas. Deveriam ser múltiplas, espontâneas e limpas, claras, curtas, leves e eficazes. O Pedro achou que não. O seu livro era um todo e como tal o queria editar. Pensei ainda nas meninas. O que achariam desta desesperada interpelação na «última praia», suspensa neste «plano inclinado», deixando-as «para sempre suspensas numa espera». Que partes as tocariam mais? Que excertos iriam ser

---

[*] Publicado em http://www.jornaldepoesia.jor.br/veravouga.html#lyra

[1] Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2005.

[2] Já que, por oposição à grande e nobre tradição do grande livro épico a que poderíamos chamar animal de grande porte — de *Mahabarata* a *Os Lusíadas*, da *Odisseia* à *Divina Comédia*, de *Lost Paradise* a *La Légende des Siècles* —, certa tradição da modernidade, sobretudo radicada em Poe, tem preferido o poema curto, epigramático. Uma tradição que precoce e ousadamente Pedro Lyra atravessou e recriou, recordemo-lo, com a sua incursão pelo poema-postal. Importa apenas perceber aqui, livres de modos dominantes e modas hegemónicas de literatura *light*, que certos grandes livros são necessariamente livros grandes.

citados, ao infinito potenciados no espaço imediato e volátil deste voo recente? Que ondas de pensamento geraria o seu livro?

Foi nas meninas dos *blogs* e no mundo, mais do que no amigo, que pensei. E aqui vai o que, no meio de tantas outras inadiáveis coisas e muito sofrimento pelo atraso da minha escrita (sofrimento que totalmente lhe reencaminhei, por ser palavra requerida e duramente adiada, como também real atraso para o livro) o que queria dizer sobre *Confronto — Um diálogo com Deus*.

«Em suma: prosseguimos». É com este fabuloso início *in media res* que Pedro Lyra começa este longo e poderoso poema, espécie de epopeia em verso livre e branco cujo herói é, aos olhos contemporâneos, mais elevado do que algum outro, como em breve veremos. E se é verdade que o começo *in media res* é coordenada da epopeia canónica, esta dicção enxuta e seca é surpreendentemente nova e eficaz.

Mas quem diz que prossegue? E quem prossegue o quê? Precede o início uma belíssima página de epígrafes sobre Deus, cujo meridiano de convergência é o da inquirição e paradoxo. Delas prosseguimos. Precede ainda o início uma pequena nota explicativa sobre o que de si próprio, em outros textos, o autor aqui aproveita. Delas igualmente prosseguimos; mas, indiretamente, com mais ampla focagem, de toda a obra do autor, concretamente, também, de *Desafio* e de *Contágio*. Além desses fragmentos e das epígrafes citadas, é de todas estas obras e pensadores, nomeados ou só implícitos que partimos. E é já claro que o caminho é o da humanidade em geral, uma humanidade sofrente e longamente interpelante, sujeito, objeto e enunciador da epopeia das epopeias, que engloba todas as outras, só parcelares e já escritas, a epopeia da humanidade.

«Em suma: prosseguimos». E somos nós que, por alargamento, também aqui estamos, que «meditamos, meditamos, meditamos» «E seguimos sozinhos». «Dispomos da Lei, da Ideia e do Dogma», da prova, do paradoxo e da contradição. Como todos os séculos que deste modo interpelaram Deus, deste modo brilhante e nobremente irado, continuaremos a repetir a incessante pergunta: «Quem és tu?» «E nós?». «E seguimos sozinhos» pois só acompanhados pelas brilhantes mentes que antes de nós o perguntaram. E aqui Pedro Lyra, tanto quanto nos cerca de um dizer abrangente, igualmente nos solta para uma resposta outra, que não a sua nem a predominante nos séculos que

foram. Ele próprio o escreve: «Não: por essa via / não acendemos a luz». Fitando «o céu com olhos terrenos», ele escreveu apenas, «um pedido / um incrédulo pedido de clemência».

Parece altura de falar ao Pedro, bem como aos descendentes da brilhante argumentação humana com que os poetas, os filósofos e os teólogos de linhagem argumentativa, desesperados pela ausência da resposta divina, interpelaram Deus. Deus não responde ou não podemos captar qualquer resposta alta se a nossa vibração for escura e sombria, como necessariamente é a relativa a todos os estados de tristeza, de revolta e de zanga. (E o da argumentação e discussão teórica, no remoto limite é, como permitem ver, no plano materializado do visível, os dados da prosódia e da fonética articulatória, quase sobreponível a um certo tipo de cólera). Esses estados afastam-nos dos planos superiores, criando fechamento e opacidade onde deveríamos criar sintonia. Por isso, por claraboias de uma luz justíssima, houve poetas que falaram da «rosa impura da tristeza» (Albano Martins) ou da «dor, essa falta de harmonia» (Camilo Pessanha). Pois só a vibração de júbilo e gratidão nos aproxima de Deus e nos permite que intuição e razão de novo se conjuguem, após a era do desenvolvimento separado, da lógica disjuntiva e do inevitável desespero humanista.

Afirma Schiller: «Outrora, naquele belo despertar das energias intelectuais, os sentidos e o espírito não possuíam ainda um domínio estritamente separado; porque nenhuma cisão os tinha ainda tentado a fazer partilhas hostis e a definir a sua demarcação […]. Por mais que a razão se elevasse, ela transportava a matéria amorosamente consigo, e por mais fina e aguda que fosse a forma que usava para separar, ela nunca mutilava»[3]. «Foi a própria cultura que abriu esta ferida na moderna humanidade […]. O entendimento intuitivo e especulativo repartiram-se então com hostilidade pelos seus campos distintos, tendo principiado a vigiar as suas fronteiras com desconfiança e inveja»[4]. «A cultura, longe de libertar-nos, apenas desenvolve […] uma nova carência»[5]. E recomenda: «Ousa ser sábio»[6]. Libertando-te dos que

[3] *Sobre* a *Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos.* Tradução, introdução comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: IN-CM, 1994, p. 38.

[4] *Ibidem*, p. 39.

[5] *Ibidem*, p. 37.

[6] *Ibidem*, p. 45.

«preferem o brilho crepuscular de conceitos sombrios […] aos raios luminosos da verdade […]. Teriam de ser já sábios para amar a sabedoria: tal verdade já foi sentida por aquele que deu o nome à filosofia»[7]. Por isso o grande obstáculo à vibração do amor divino é decerto a nossa falta de amor. Como chegar, então, a esse primeiro umbral? Ou como reavê-lo, depois de ser perdido? Não há resposta fácil, embora certos dados se apresentem como reconciliadores com o inexplicável: mal e miséria de uma aparente sem razão como passagens do repetido trânsito da reencarnação, amplo processo de experiência e crescimento. Será então talvez mais fácil ser mais dócil, como os lírios do campo. Virados para o alto, recebem facilmente as vibrações do alto. Enquanto muitos homens, de há muito congregados no Panteão da cultura e do conhecimento, se mostram incapazes de harmonia. Assim os vê Jorge Luís Borges, considerando Pascal «uma das figuras mais patéticas da história da Europa»[8]. E continua: «Não é um místico. Pertence àquela classe de cristãos, denunciada por Swedenborg, que julgam ser o céu um galardão e o inferno um castigo e que, acostumados à melancólica meditação, não sabem falar com os anjos. Importa-lhes menos Deus do que a refutação de quem o nega»[9].

Não é este o caso de Pedro Lyra, poeta e claramente teólogo no profundo sentido que Borges lhe atribui: «porque todo o homem culto é um teólogo, e para o ser não é indispensável a fé»[10]. E Pedro Lyra é-o, na sua infatigável e ardente travessia da memória da humanidade, das ideologias, das linguagens e dos discursos, não desdenhando nada do que é humano e nobre, mas não temendo as novas utopias que foram carne e sangue de quem ousou atravessar as ardentes estepes do século XX. O que ainda (e já tão pouco, creio) o detém, à entrada da cidade, é a resistência a não resistir, abrindo-se para a mesmo que pálida, ainda cheia de dúvida, promessa mais que aurora, vibração da paz. A luz, que sempre em formas várias, variamente buscou, assim a formatava em *Decisão*: «Uma arma. / Decidi / construir uma arma […] E construí: um revólver de luz». Entretanto pensou, viveu e foi escrevendo. Sobre o homem das neves e sobre o amor. E globalmente transformava a

[7] *Ibidem*.

[8] «Pascal». In *Novas inquirições*. Tradução de Gil Nozes de Carvalho. Lisboa: Editorial Querco, 1983, p. 115.

[9] *Ibidem.*

[10] «O enigma de Edward Fitzgerald». In *Novas Inquirições*, ed. cit., p. 92.

circunstância e o concreto em pródiga e abrangente declinação ontológica. Veja-se, como exemplo, a transformação, quantitativa, é certo, mas qualitativa até à evidência, dos sonetos de amor de *Musa Lusa* para *Desafio — Uma poética do amor*.

Repare-se na dimensão teológica (ainda que ortodoxamente herética) do «génesis» do livro, seu início:

SONETO DE CONSTATAÇÃO – I

Do barro
pelo hálito de um deus,
num salto
pela mão da natureza,
o universo nasceu:
nasceu o homem.

Vinda do nada
para os infinitos,
vinda de uns antropóides
para o nada,
a espécie
— esta parábola
no tempo.

Ou seja terra
ou ar
ou fogo
ou água
foi a necessidade que a moveu
foi a satisfação que a sustentou:

sob uma lua virgem
— entre névoas —
sobre um leito de folhas
— entre nuvens —
o primeiro casal nos garantiu.

Por nós
nos afirmamos
por nós mesmos
pois foi o sexo
— o Amor —
quem nos gerou.

O livro abre-se epifanicamente para a deflagração e contemplação do transcendente no seu apogeu, ainda pessoal (o amor), mas que promete ou aproxima ou vagamente prenuncia o estado de contemplação e união absolutos a que menos pessoas têm acesso e costuma ser dito místico. Este estádio de contemplação, ainda que não se alçando a alturas tão únicas, Schiller caracteriza-o como essencial ao ser humano. Cito: «Enquanto o ser humano, no seu primeiro estado físico, apenas apreende de modo passivo o mundo sensível, enquanto apenas sente, ele forma ainda um todo único com o mesmo […]. Só quando o coloca fora de si próprio ou o *contempla*, é que a sua personalidade se destaca dele e lhe surge um mundo, uma vez que ele cessou de perfazer um todo com o mesmo. A contemplação […] é a primeira relação do ser humano com o universo que o rodeia. Se os apetites se apoderam diretamente do seu objeto, a contemplação afasta para longe o seu, fazendo dele a sua propriedade verdadeira e inalienável precisamente ao salvá-lo da paixão. A necessidade da natureza, que no estado de mera sensação o dominava com poder indiviso, abandona-o na reflexão; nos sentidos sucede uma paz momentânea; o próprio tempo, esse elemento eternamente mutável, permanece quedo, enquanto os raios dispersos da consciência se juntam e uma imagem do infinito, a *forma*, se reflete no solo efémero. Logo que se faz luz no ser humano também deixa de ser noite fora dele, logo que tudo nele acalma também se apazigua a tempestade no universo e as forças litigiosas da natureza encontram a paz entre limites estáveis. Daí que não seja de surpreender que os textos poéticos mais antigos falem deste grande evento no interior do ser humano como sendo uma revolução no mundo exterior, figurando o pensamento que vence as leis temporais sob a imagem de Zeus que põe fim ao reino de Saturno»[11]. Daí, ainda, que no encontro final da trapezista com o anjo encarnado em *As Asas do Desejo*[12] de Wim Wenders, Peter Handke, autor do guião, lhe endosse um longuíssimo monólogo em que a protagonista, a um palmo do abraço mais adiado do cinema, se diz finalmente um ser solitário, solidário, completo[13].

[11] *Sobre a Educação…*, cit., p. 89.

[12] No original, *Der Himmel uber Berlin*, 1989.

[13] Como diz Pedro Lyra, «É a sensação enfim de estar completo / num mundo que afinal se justifica».

Voltemos a Pedro Lyra e à paz que verteu sobre o mundo em *Desafio — Uma poética do amor* e *Contágio — Poesia do desejo*. O amor redime, transforma, rapidamente eclipsa uma violenta apóstrofe, «Astros malditos», para fazer-se «limbo», «anunciação», noite genesíaca, manhã. «Era uma noite simplesmente noite, / noite no tempo, noturna / como qualquer noite no tempo». («Parece que é o universo que desponta / do primitivo caos que nos gerou»). «E a aurora nos encontrou reinventados», «para colher a manhã em nossas mãos». Escreve ainda: «Trago-te uma flor, / para a celebração da descoberta. // Fui colhê-la / num jardim anterior ao paraíso». Perante este esplendor, ainda que parcial, o fragmento torna-se todo, por sinédoque, submerge o que ainda questiona e de novo cavalga o dorso da metáfora ditosamente modulada e especular: «…quando raiar em tuas mãos um sol de quinta-feira», «quando raiar de tuas mãos um sol de quinta-feira». É a radical experiência amorosa, até este momento, a grande revelação para o poeta. No rosto único, amou «toda a espécie», fundindo o eu e o mundo por irradiação deste radical júbilo fundente: «Tu estás clara e estás em toda parte: / na cor no ar na luz — e eu te contacto / na tua mais compacta claridade». «Quem nos tocar, também será feliz».

Ora não é isto que acontece, ou só muito de raspão acontece, em *Confronto*. Não porque haja propriamente insulto ou desrespeito mas porque, ainda preso neste terreno de experiência e escrita, à tradição argumentativa, o autor acumula súplicas sem solução e sem saída, dolorosamente aprisionado na dignidade veemente de um silêncio interpelante que se confirma «incrédulo pedido de clemência». Apelos sucessivos e veementes se dirigem, desta «última praia» ao Pai distante, ausente: «Mas volta», «Volta», «Desce das nuvens», «Quem te retém?», «Então, por que não voltas?», «Volta», «Já é hora, vem!» «Por isso, volta», «Então volta, mas agora», «Pai não faz isto com filho, aqui embaixo». E por três vezes o sujeito da súplica abre o espaço para um fugaz clarão de luz:

> (De repente, pareceu-me que um sol despontava à meia noite,
> redespertando o mundo);
> *
> (Pareceu-me descer uma líquida luz sobre os campos e as almas,
> refecundando as terras e a esperança);
> *
> (Nesse instante, pareceu-me despontar numa penumbra uma lua verde,
> reconvidando os viventes).

E a luz ainda não se faz, ainda muito presa à retórica da imagem de linha decadentista / simbolista, visando ineditismo e estranhamento. Pelo contrário, a luz desponta onde houver paz, o outro nome, mais breve, da harmonia. E sempre se anuncia e se nos dá, como afago escondido e discreto, quando o poeta permite que atravesse este longo poema em duro verso livre, um qualquer ritmo arquetípico, decassílabo ou alexandrino, quase sempre, instaurando a modulação da lei, a magia da reminiscência e, claro, a abolição das fronteiras do tempo e do espaço: «Só em raros momentos a redime» («E o mais vivo de todos foi o Amor — o único abrigo / em que tentaste adoçar a passagem neste exílio»). E «só aqui a seiva germinou».

Mas germinará mais. Basta que, neste tempo de mudança cósmica, de mais velocidade e mais clareza, Pedro Lyra por momentos se esqueça da tradição lógico-discursiva e se deixe entrever, ainda que dubitada, a harmonia do cosmos. E o que aqui é sonho, enunciado no futuro, começará a sê-lo, em permanência, nesse instante detonador de um outro plano, «com toda a claridade das certezas: / Eu salvarei a tua Casa e o teu Amor». Será também preciso abandonar o espartilho das interpretações canónicas prudentes e abrir-se para a profunda e sagrada sintonia com Deus, seja através da tão tocante via das criaturas[14], seja do radical despojamento, ponto fulcral da via mística mais pura em que Deus enche em absoluto o ser em que universalmente se duplica[15]. E a parusia é essa presença progressiva, pujante e plena em nós, multiplicados Verbos e Seus filhos. E a partir daqui, não há identidade ou diferença, tempo e não tempo, carne e espírito em risco de litígio. Do Nada até ao Ser é tudo aqui, agora, eternamente. Os planos permanentemente se cruzam e o milagre não é uma exceção à lei mas uma materialização que acontece sempre que a ela nos abrimos e a sabemos conhecer.

Dizia Pedro Lyra, anos atrás, em «Anunciação»: «Aqui, eu». Nesse livro anterior (*Contágio*), mais teológico do que este que agora se apresenta porque mais luminoso, o autor enunciava o pronome que, ainda segundo Borges, só poderia ser expressão da condição divina e, em última análise, proferido por Deus. «Segundo a teologia cristã, *Sou o que Sou* manifesta o facto de só

[14] Referiria aqui o legado matricial de S. Francisco de Assis.

[15] Referiria aqui o legado de Mestre Echkart, exemplificado em *Traités et Sermons*. Paris: Aubier, E. Montaigne, 1942. Sugeriria ainda, pelo lúcido cruzamento de dados que encerra, incluindo uma brilhante clarificação da *catarse*, a leitura do livro de Henri Bremond: *Prière et Poésie*. 11.ª ed. Paris: Grasset, 1926.

Deus existir realmente ou […] que a palavra *eu* só por Deus pode ser pronunciada. […] *Sou o que Sou* é uma afirmação ontológica»[16]. É este o horizonte: o seu, o nosso.

Sabe? Quando passei do documento anexo este seu livro a *print*, dada a desmesura do texto, pedi à Gráfica da minha Faculdade que me fizesse essa impressão de suporte. Eles aproveitaram o verso de folhas já usadas. Ficou assim impresso: o seu livro é o que é mas é também uma certeza e uma promessa. Todos os versos contêm um outro livro, visível, muito belo, mas secreto, grafado a quadradinhos que vemos mas não sabemos ler ainda. E que já está escrito. Lembraria Pessoa: esse livro é que é lindo. Ele modula certamente e aflora o Livro de que falam os Livros. O que na *Bíblia* se diz Livro da Vida e no *Alcorão* se diz Livro evidente. Que habita junto de Deus, como essência. «Deus apaga e confirma o que quer»[17].

É isto, Pedro Lyra, o que, para não me alongar em excesso, me ocorre dizer sobre o seu livro-em-curso. Vou prender a respiração até que diga se terei alguma razão. Peço-lhe, por isso, que não demore muito a responder ao abraço muito grato da

Vera

[16] «História dos ecos de um nome». In *Novas Inquirições*, cit., p. 188.
[17] XIII, 39.

O ENSINO DA LITERATURA E A PROBLEMÁTICA DOS GÉNEROS LITERÁRIOS [1], DE CRISTINA MELLO[*]

«Tem-se dito que o género constitui uma espécie de "força" sobre a literatura independentemente da sua função real — da reiteração, superação ou negação dos sistemas de géneros e dos cânones literários. De facto, o surgimento de propriedades estranhas aos códigos dominantes dos géneros literários, num determinado período, não anula a importância dos géneros e dos modos. Ao lermos obras como o *Ulisses* de James Joyce, impõe-se-nos a força do arquitexto, ainda que, neste caso, a tendência para a transgressão do conceito de género não deixe de ser menos evidente. Com efeito, a multímoda utilização de procedimentos constitui a armadura singular das obras literárias, mas, não obstante a singularidade, é possível determinar famílias de obras, estilos de autores, classes históricas e apontar procedimentos literários recorrentes — afinal, os universais literários» (p. 36).

Eis como, com uma orientação definida com o máximo de clareza, rigor e simplicidade, na Tese de Doutoramento *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Cristina Mello faz uma lúcida síntese da base teórica da obra a que lançou mãos, aflorando, ainda que de muito leve, as curvas do caminho. Onde a Autora, como sublinha Carlos Reis no Prefácio, «desenvolveu uma actividade ao mesmo tempo dinâmica e humilde, generosa e enriquecedora […] com uma solidez que o leitor interessado facilmente reconhecerá» (p. 3).

Por acordo natural e estrategicamente assente, ocupar-me-ei um pouco mais da primeira parte, *Géneros Literários e Estudos Literários*, ficando a cargo de Isabel Margarida Duarte a articulação com a segunda e a terceira, que com ela se harmonizam, ainda que de todas seja possível fazer uma consulta — não digo uma leitura — relativamente autónoma, facto que a própria

[1] Coimbra: Almedina. 1998.

[*] Publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. II, XVI (1999), pp. 307-10.

autora, com uma rápida, discreta e eficaz reiteração, propicia. Assim, se a leitura integral da obra, como de todo o bom livro, a si mesma se sustenta, é possível a um leitor experiente um fácil contacto com estas quatrocentas páginas ensaísticas, passando-lhes atentamente o olhar. Gostaria de salientar algumas das características da parte introdutória, *Géneros Literários e Estudos Literários*, que aborda um assunto que, sendo «um dos domínios mais fecundamente visados pela moderna teoria da literatura» (Carlos Reis, p. 3), desde logo promete um estudo qualitativa e quantitativamente de grande porte. Nela, a distinção fundamental modo / género, é estabelecida com rara clareza. Cito: «Em termos didácticos, o conceito de modo literário é, de facto, de grande operacionalidade, precisamente por designar categorias abstractas e trans-históricas do discurso, que se manifestam nos textos literários. A utilização do conceito de género literário na prática didáctica é menos problemática do que a do conceito de modo, este menos assimilado e ensinado pelos professores, embora correntemente adoptado nos estudos literários e correspondendo à tripartição clássica: modo narrativo, dramático e lírico» (pp. 48-49). Uma distinção mais longamente explicitada e progressivamente aceite mas que, no momento fundamental de dimensão abreviada e pragmaticamente impossível de errar que é o dos títulos, assume ainda como termo guarda-chuva, englobante de modo e género, o segundo termo. Daí o título da Tese e suas subdivisões.

Pela exaustividade, solidez e singeleza com que a elaborou, Cristina Mello oferece nesta primeira parte da Tese, ao público de língua portuguesa, um instrumento de trabalho de rara qualidade que, mesmo sem a articulação superveniente, poderia merecer, creio, publicação autónoma, e vai decerto tomar-se uma utilíssima leitura para a generalidade dos que se ocupam dos Estudos Literários. Para além desta globalidade cerrada e, no entanto, sem excessos, que só a leitura poderá dar, salientarei de passagem, por exemplo, o modo eficaz como se faz a apresentação da tradição clássica versus romântica, fazendo-se decorrer da segunda, de reflexão rica mas não sistemática, a tradição da modernidade, a profunda liberdade artística modernista e pós-modernista e, claro, o surgimento do romance, que «obrigou a teoria dos géneros a refundir-se radicalmente, uma vez que, segundo Baktine, se mantinha substancialmente estável desde Aristóteles» (p. 56). «Neste sentido, o conceito de género funciona como um horizonte teórico dinâmico (tanto na produ-

ção como na recepção) capaz de sofrer alterações e receber novas configurações» (p. 58). Repito: dificilmente não aprende nada ou muito quem ler seriamente este percurso sistemático.

Se é certo que «Às certezas da filologia tradicional, respondem, hoje, hermenêuticas que estão longe de acreditar numa verdade possível», a sequência do livro, apoiada numa diversidade de materiais que vão da legislação em vigor a numerosas publicações de didática e de didática da literatura, a dados reais de docentes e discentes, aponta rumos concretos onde articular estes múltiplos *corpora* de reflexão. Reclamando-se de uma pedagogia não individualista (p. 106), que complementarmente reconhece que «Por mais percursos de orientação didáctica que se produzam […] surgirão sempre problemas na prática pedagógica» (p. 342), a sequência do livro, muito para além da validade de cada estratégia exposta, respetivamente centrada em *Frei Luís de Sousa*, *Os Maias* e *Orfeu Rebelde*, vai proporcionando a imagem do aluno «maieuticamente amparado» (p. 95) pelo professor, com o reconhecimento da «óbvia necessidade de incentivar processos práticos de leitura que obriguem a memória a funcionar desde um primeiro contacto com o texto. Trata-se de treinar as direcções do olhar» (p. 100). «Constrói-se a leitura [escreve Cristina Mello, de uma maneira que estabelece mais que certo consenso na diversidade tipológica e diacrónica das abordagens possíveis], constrói-se a leitura, dizia, entre a compreensão subjectiva, feita de intuição, de adivinhação espontânea, e a compreensão objectiva, baseada em associações que se estabelecem entre os diversos níveis do texto» (p. 102). Ou, ainda nas suas palavras, a leitura «implica a compreensão intuitiva, a descrição analítica e a síntese interpretativa» (p. 110). De onde decorre, em propostas claramente empenhadas na mudança, o reconhecimento da «pertinência do saber acumulado» (p. 107). E onde se declara, embora relativizando a questão do insucesso dos alunos na leitura literária «[…] onde o professor não é o único mediador» (p. 104), o papel docente na sua plena e tradicional dignidade. Cito: «… qualquer professor, enquanto mestre, sabe que deve pretender a promoção da inteligência, da perspicácia e da sensibilidade do aluno» (p. 104). «O professor, mesmo quando não consegue romper barreiras e resistências, não deixa de dar o seu testemunho pessoal para uma importante vocação pedagógica do ensino da literatura — a de contribuir para a formação humanística do indivíduo» (p. 104). Um objetivo onde, tanto

ou mais do que nas diversas faces de glosa poliédrica, se revestirá de efetiva relevância «a formação científica, pedagógica e cultural do professor, e ainda a sua sensibilidade e bom senso» (p. 291). Apoiada neles e num saber serenamente assimilado, facilmente se encara a conciliação teórico-prática de atitudes *a priori* dadas como antagónicas, por hipótese, dedutiva versus indutiva (pp. 120-123). Exemplifico: «Quanto ao ensino das categorias genológicas, consideramos de toda a pertinência o método dedutivo, através do qual o professor apresenta uma explicação teórica dos conceitos, seguida de exemplificações. No entanto, sem um contacto estreito com os textos, torna-se impossível uma aprendizagem eficaz das próprias categorias. Somente através de situações de leitura e actividades, tendendo para o reconhecimento, análise e interpretação das categorias, o aluno-leitor poderá desenvolver as suas competências genológicas, ampliando o conhecimento das formas literárias» (pp. 404-5). Uma atitude que, na conclusão da obra, ecoa, assumido o tempo-espaço de experimentação real, de carácter bifronte (p. 126), que a segunda parte, *Configuração e Recepção dos Géneros* postulava, na conclusão do seu fundamental primeiro capítulo: «Os géneros são uma espécie de estrutura compósita que a literatura realiza. Como categoria compósita e abstracta, não os podemos conceber de modo unívoco, mas apenas intuir, conceptualizar e racionalizar a sua realização nas obras, já que, como dizem Lacoue-Labarthe e Nancy, […] "On ne peut jamais *voir* le genre littéraire"» (p. 162).

Quem conheça de longa data Cristina Mello não encontrará nunca como ausência neste livro, todo ele de palavras rigorosamente medidas, a *Metade Silêncio* (cito um livro de poemas da Autora, de 1992) onde se afirma a «memória dos afectos» (p. 17). Antes reconhecerá essa entrevista «fissura da manhã» (p. 15) nas pequenas fissuras onde o discurso prescrito como universitário deixa entrever o lugar do referido afeto, algumas já citadas, outras de leve referenciáveis na qualidade de dedicatória ou agradecimentos, na primeira pessoa do singular. Uma mais-valia sem preço, sem dúvida praticada pela autora, no ato pedagógico pleno como na arte de viver a que Platão chamou tão nobremente entusiasmo. E pela qual, através da docência de *Íon*, entendemos fazer parte de uma cadeia incandescente e alargada de força divina que se comunica em sucessivos graus. Cito a fala de Sócrates ao rapsodo Íon: «… esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte

[…] mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama pedra de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que faz a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo» (Inquérito, p. 49).

Escrevia em 1992 a Autora: «Arde a terra / quando escrevo nas fendas / quando nas mãos deposito as feras / e desafio a chama / As amarras desprendem-se / como o vento / até que a luz da noite / alvejada seja por um nome» (p. 7). Sem duvidar que em cada ato pedagógico ateie e desafie a chama, ocorre-me divertidamente questionar a passagem da tese em que propõe para *Os Maias* (p. 369) uma leitura de ritmo uniforme, em vinte e cinco dias, aliás, como ela própria sublinha, meramente exemplificativa. Porque nos casos em que, segundo as sábias palavras de Umberto Eco (*Porquê "O Nome da Rosa"*), não tenha o aluno ficado perdido nas faldas da colina (isto é, nas cem primeiras páginas do romance) ou providencialmente apoiado na mais do que cómoda escada de um resumo para tal uso, ocorre-me que lhe possa ter acontecido tomar-se leitor e, como tal, ter chegado ao cimo da montanha no tempo progressivamente acelerado que a memória do texto alimenta. «Força a memória / [escreveu Cristina Mello, nesse livro de poemas que insisto em citar] essa insistência da tarde em ser luz / até condoer-se em despojos» (p. 26). E ocorre-me ainda a célebre afirmação de que a cultura é o que fica depois de se ter esquecido tudo. Ou a antológica sequência de *Mulheres à espera* de Bergman em que um casal à beira da rutura, fechado durante uma noite num elevador que avariou, reduzido à essencialidade de duas pessoas e mais nada, amanhece reconciliado.

Volto a Platão, ainda: «Confrontados arduamente uns com os outros, nomes, definições, percepções da vista e impressões dos sentidos, discutido com argumentos servidos pelo espírito de tolerância e não usando de má vontade nem nas perguntas nem nas respostas, a inteligência e a compreensão de cada uma das questões ilumina-se, com o máximo de intensidade possível às forças humanas» (Carta VII**,** fragmento traduzido por Albano Martins). E depois? E Cristina Mello? E nós? Como ficaríamos, num eleva-

dor hipoteticamente avariado, após ter «esquecido» este livro em que acreditámos, que tanto sublinhámos, por algum tempo despojados de tudo o que julgámos indispensável suporte? Sem este livro? Sem nenhum livro à mão? Com essa mais-valia essencial, imensa, baixa declinação do fogo contido na memória-pedra-de-magnésia onde «Um rasto acode / perfuma a sílaba / as paredes da mão» (p. 9). E compreendemos que se conclua: «Cresce o universo / em fôlego / na mão que apreende / sem nada reter» (p. 15).



sombra pela cintura

ISBN 978-989-49116-1-6

